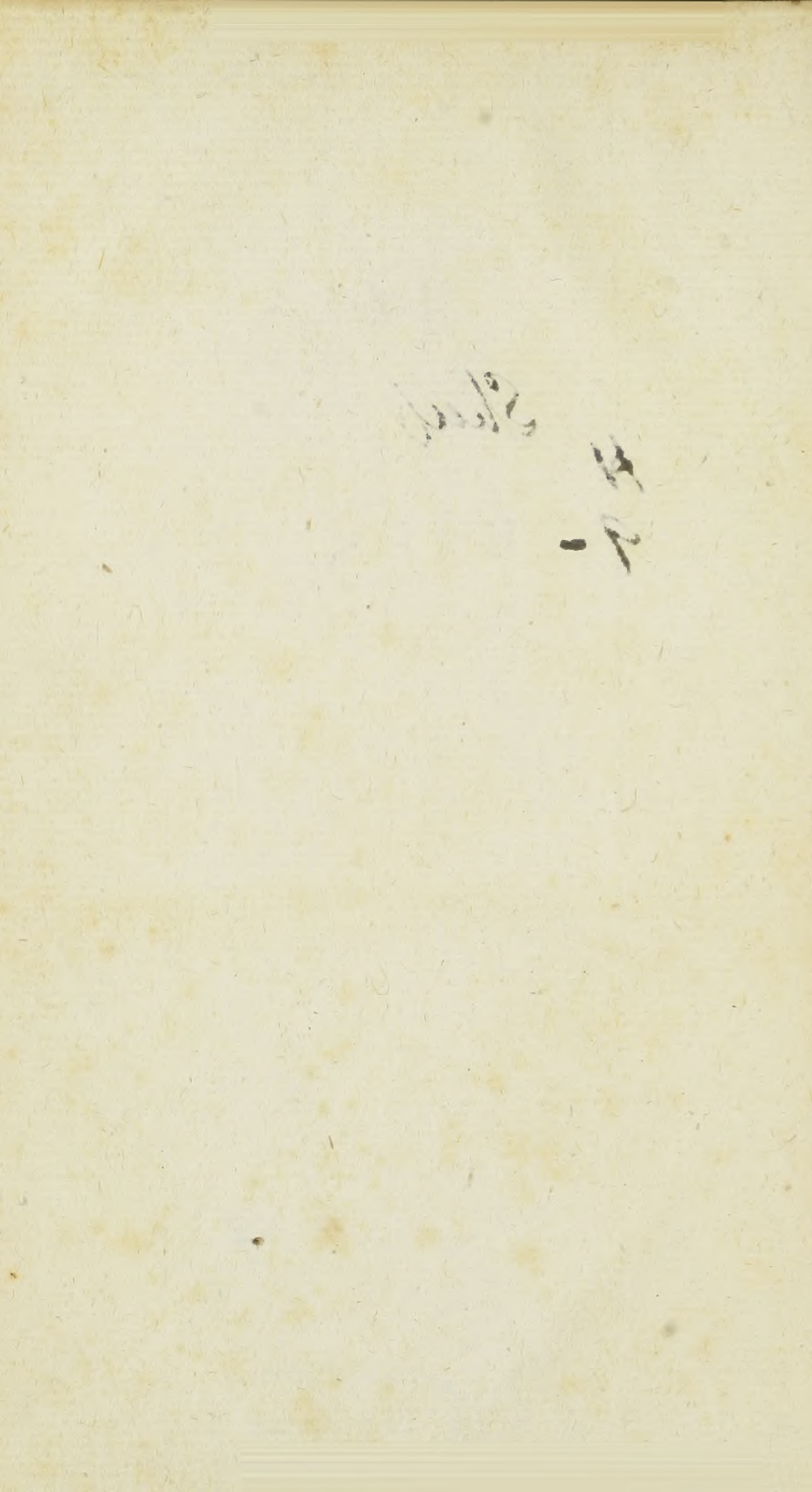



780
ACCESSION No.
SHELF No.
8411
SOCIET:LITT:ET:HIST:QVEBEC:IN:CAN:INFER:SIGILLVM
ET TU HINC IN LUCEM
Received





DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

A —— M

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

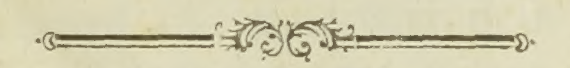
Par J. J. ROUSSEAU.

Ut psallendi materiem discerent. Martian. Cap.

TOME PREMIER.



A PARIS,
Chez la Veuve DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au Temple du Goût.



M. DCC. LXXV.

Avec Approbation & Privilege du Roi.



PRÉFACE.

LA Musique est, de tous les beaux Arts, celui dont le Vocabulaire est le plus étendu, & pour lequel un Dictionnaire est, par conséquent, le plus utile. Ainsi, l'on ne doit pas mettre celui-ci au nombre de ces compilations ridicules, que la mode ou plutôt la manie des Dictionnaires multiplie de jour en jour. Si ce Livre est bien fait, il est utile aux Artistes. S'il est mauvais, ce n'est ni par le choix du sujet, ni par la forme de l'ouvrage. Ainsi l'on auroit tort de le rebuter sur son titre. Il faut le lire pour en juger.

L'utilité du sujet n'établit pas, j'en conviens, celle du Livre; elle me justifie seulement de l'avoir entrepris, & c'est aussi tout ce que je puis prétendre; car d'ailleurs, je sens bien ce qui manque à l'exécution. C'est ici moins un Dictionnaire en forme, qu'un recueil de matériaux pour un Dictionnaire, qui n'attendent qu'une meilleure

main pour être employés. Les fondemens de cet ouvrage furent jettés si à la hâte, il y a quinze ans, dans l'Encyclopédie, que, quand j'ai voulu le reprendre sous œuvre, je n'ai pu lui donner la solidité qu'il auroit eue, si j'avois eu plus de tems pour en digérer le plan & pour l'exécuter.

Je ne formai pas de moi-même cette entreprise, elle me fut proposée; on ajouta que le Manuscrit entier de l'Encyclopédie devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une seule ligne; on ne me donna que trois mois pour remplir ma tâche, & trois ans pouvoient me suffire à peine pour lire, extraire, comparer & compiler les Auteurs dont j'avois besoin: mais le zele de l'amitié m'aveugla sur l'impossibilité du succès. Fidele à ma parole, aux dépens de ma réputation, je fis vîte & mal, ne pouvant bien faire en si peu de tems; au bout de trois mois mon Manuscrit entier fut écrit, mis au net & livré; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume comme les autres, cet essai, mieux digéré, eût pu rester dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact; mais je me repens d'avoir été téméraire, & d'avoir plus promis que que je ne pouvois exécuter.

Bleſſé de l'imperfection de mes articles à meſure que les volumes de l'Encyclopédie paroiſſoient, je réſolus de refondre le tout ſur mon brouillon, & d'en faire à loiſir un ouvrage à part traité avec plus de ſoin. J'étois en recommençant ce travail, à portée de tous les ſecours néceſſaires. Vivant au milieu des Artiſtes & des Gens-de-Lettres, je pouvois conſulter les uns & les autres. M. l'Abbé Sallier me fourniſſoit, de la Bibliotheque du Roi, les livres & manuſcrits dont j'avois beſoin, & ſouvent je tirois, de ſes entretiens, des lumieres plus ſûres que de mes recherches. Je crois devoir à la mémoire de cet honnête & ſavant homme un tribut de reconnoiſſance que tous les Gens-de-Lettres qu'il a pu ſervir partageront ſûrement avec moi.

Ma retraite à la campagne m'ôta toutes ces reſſources, au moment que je commençois d'en tirer parti. Ce n'eſt pas ici le lieu d'expliquer les raiſons de cette retraite : on conçoit que, dans ma façon de penſer, l'eſpoir de faire un bon Livre ſur la Muſique n'en étoit pas une pour me retenir. Eloigné des amuſemens de la Ville, je perdis bientôt les goûts qui s'y rapportoient ; privé des communications qui pouvoient m'éclairer ſur

mon ancien objet, j'en perdis auſſi toutes les vues ; & ſoit que depuis ce tems l'Art ou ſa théorie aient fait des progrès, n'étant pas même à portée d'en rien ſavoir, je ne fus plus en état de les ſuivre. Convaincu, cependant, de l'utilité du travail que j'avois entrepris, je m'y remettois de tems à autre, mais toujours avec moins de ſuccès, & toujours éprouvant que les difficultés d'un Livre de cette eſpece demandent, pour les vaincre, des lumieres que je n'étois plus en état d'acquérir, & une chaleur d'intérêt que j'avois ceſſé d'y mettre. Enfin, déſeſpérant d'être jamais à portée de mieux faire, & voulant quitter pour toujours des idées dont mon eſprit s'éloigne de plus en plus, je me ſuis occupé, dans ces Montagnes, à raſſembler ce que j'avois fait à Paris & à Montmorenci ; &, de cet amas indigeſte, eſt ſorti l'eſpece de Dictionnaire qu'on voit ici.

Cet hiſtorique m'a paru néceſſaire pour expliquer comment les circonſtances m'ont forcé de donner en ſi mauvais état un Livre que j'aurois pu mieux faire, avec les ſecours dont je ſuis privé. Car j'ai toujours cru que le reſpect qu'on doit au public n'eſt pas de lui dire des fadeurs, mais de ne lui

rien dire que de vrai & d'utile, ou du moins qu'on ne juge tel ; de ne lui rien préſenter ſans y avoir donné tous les ſoins dont on eſt capable, & de croire qu'en faiſant de ſon mieux, on ne fait jamais aſſez bien pour lui.

Je n'ai pas cru, toutefois, que l'état d'imperfection où j'étois forcé de laiſſer cet ouvrage, dût m'empêcher de le publier ; parce qu'un Livre de cette eſpece étant utile à l'Art il eſt infiniment plus aiſé d'en faire un bon ſur celui que je donne, que de commencer par tout créer. Les connoiſſances néceſſaires pour cela ne ſont peut-être pas fort grandes, mais elles ſont fort variées, & ſe trouvent rarement réunies dans la même tête. Ainſi mes compilations peuvent épargner beaucoup de travail à ceux qui ſont en état d'y mettre l'ordre néceſſaire ; & tel, marquant mes erreurs, peut faire un excellent Livre, qui n'eût jamais rien fait de bon ſans le mien.

J'avertis donc ceux qui ne veulent ſouffrir que des Livres bien faits, de ne pas entreprendre la Lecture de celui-ci ; bientôt ils en ſeroient rebutés : mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien ; ceux qui ne ſont pas tellement occupés des fautes,

qu'ils comptent pour rien ce qui les rachete ; ceux, enfin, qui voudront bien chercher ici de quoi compenſer les miennes, y trouveront peut-être aſſez de bons articles pour tolérer les mauvais, &, dans les mauvais mêmes, aſſez d'obſervations neuves & vraies, pour valoir la peine d'être tirées & choiſies parmi le reſte. Les Muſiciens liſent peu, & cependant je connois peu d'Arts où la lecture & la réflexion ſoient plus néceſſaires. J'ai penſé qu'un Ouvrage de la forme de celui-ci ſeroit préciſément celui qui leur convenoit, & que pour le leur rendre auſſi profitable qu'il étoit poſſible, il falloit moins y dire ce qu'ils ſavent, que ce qu'ils auroient beſoin d'apprendre.

Si les Manœuvres & les Croque-Notes relevent ſouvent ici des erreurs, j'eſpere que les vrais Artiſtes & les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils ſauront bien tirer parti. Les meilleurs Livres ſont ceux que le Vulgaire décrie, & dont les gens à talent profitent ſans en parler.

Après avoir expoſé les raiſons de la médiocrité de l'Ouvrage & celles de l'utilité que j'eſtime qu'on en peut tirer, j'aurois maintenant à entrer dans le détail de l'Ouvrage même, à donner un précis du plan

que je me ſuis tracé & de la maniere dont j'ai tâché de le ſuivre. Mais à meſure que les idées qui s'y rapportent ſe ſont effacées de mon eſprit, le plan ſur lequel je les arrangeois s'eſt de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter ſi relativement les articles, d'en lier ſi bien les ſuites par des renvois, que le tout, avec la commodité d'un Dictionnaire, eût l'avantage d'un Traité ſuivi ; mais pour exécuter ce projet, il eût fallu me rendre ſans ceſſe préſentes toutes les parties de l'Art, & n'en traiter aucune ſans me rappeller les autres ; ce que le défaut de reſſources & mon goût attiédi m'ont bientôt rendu impoſſible, & que j'euſſe eu même bien de la peine à faire, au milieu de mes premiers guides, & plein de ma premiere ferveur. Livré à moi ſeul, n'ayant plus ni Savans ni Livres à conſulter ; forcé, par conſéquent, de traiter chaque article en lui-même, &, ſans égard à ceux qui s'y rapportoient, pour éviter des lacunes. J'ai dû faire bien des redites. Mais j'ai cru que dans un Livre de l'eſpece de celui-ci, c'étoit encore un moindre mal de commettre des fautes, que de faire des omiſſions.

Je me ſuis donc attaché ſur-tout à bien

compléter le vocabulaire, & non-seulement à n'omettre aucun terme technique, mais à passer plutôt quelquefois les limites de l'Art, que de n'y pas toujours atteindre: & cela m'a mis dans la nécessité de parsemer souvent ce Dictionnaire de mots Italiens & de mots Grecs; les uns tellement consacrés par l'usage, qu'il faut les entendre même dans la pratique; les autres, adoptés de même par les Savans, & auxquels, vu la désuétude de ce qu'ils expriment, on n'a pas donné de synonymes en François. J'ai tâché, cependant, de me renfermer dans ma regle, & d'éviter l'excès de Brossard, qui, donnant un Dictionnaire François, en fait le Vocabulaire tout Italien, & l'enfle de mots absolument étrangers à l'Art qu'il traite. Car, qui s'imaginera jamais que *la Vierge*, *les Apôtres*, *la Messe*, *les Morts*, soient des termes de Musique, parce qu'il y a des Musiques relatives à ce qu'ils expriment; que ces autres mots, *Page*, *Feuillet*, *Quatre*, *Cinq*, *Gosier*, *Raison*, *Déja*, soient aussi des termes techniques, parce qu'on s'en sert quelquefois en parlant de l'Art?

Quant aux parties qui tiennent à l'Art sans lui être essentielles & qui ne sont pas absolument nécessaires à l'intelligence du

reſte, j'ai évité, autant que j'ai pu, d'y entrer. Telle eſt celle des Inſtrumens de Muſique, partie vaſte & qui rempliroit ſeule un Dictionnaire, ſur-tout par rapport aux Inſtrumens des Anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie dans l'Encyclopédie, & comme elle n'entroit pas dans mon premier plan, je n'ai eu garde de l'y ajouter dans la ſuite, après avoir ſi bien ſenti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

J'ai traité la Partie Harmonique dans le ſyſtême de la Baſſe-fondamentale, quoique ce ſyſtême, imparfait & défectueux à tant d'égards, ne ſoit point, ſelon moi, celui de la nature & de la vérité, & qu'il en réſulte un rempliſſage ſourd & confus, plutôt qu'une bonne Harmonie. Mais c'eſt un ſyſtême, enfin; c'eſt le premier, & c'étoit le ſeul juſqu'à celui de M. Tartini, où l'on ait lié, par des principes, ces multitudes de regles iſolées qui ſembloient toutes arbitraires, & qui faiſoient, de l'Art Harmonique, une étude de mémoire plutôt que de raiſonnement. Le ſyſtême de M. Tartini, quoique meilleur, à mon avis, n'étant pas encore auſſi généralement connu, & n'ayant pas, du moins en France, la même autorité que celui de M. Rameau, n'a pas dû lui être ſubſtitué dans un Livre

destiné principalement pour la Nation Françoise. Je me suis donc contenté d'exposer de mon mieux les principes de ce système dans un article de mon Dictionnaire ; & du reste, j'ai cru devoir cette déférence à la Nation pour laquelle j'écrivois, de préférer son sentiment au mien sur le fond de la Doctrine Harmonique. Je n'ai pas dû cependant m'abstenir, dans l'occasion, des objections nécessaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter ; c'eût été sacrifier l'utilité du Livre au préjugé des Lecteurs ; c'eût été flatter sans instruire, & changer la déférence en lâcheté.

J'exhorte les Artistes & les Amateurs de lire ce Livre sans défiance, & de le juger avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de considérer que ne professant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'Art, & quand j'en aurois, je devrois naturellement appuyer en faveur de la Musique Françoise, où je puis tenir une place contre l'Italienne où je ne puis être rien. Mais cherchant sincérement le progrès d'un Art que j'aimois passionnément, mon plaisir a fait taire ma vanité. Les premieres habitudes m'ont long-tems attaché à la Musique Françoise, & j'en étois enthousiaste

ouvertement. Des comparaiſons attentives & impartiales m'ont entraîné vers la Muſique Italienne & je m'y ſuis livré avec la même bonne-foi. Si quelquefois j'ai plaiſanté, c'étoit pour répondre aux autres ſur leur propre ton ; mais je n'ai pas, comme eux, donné des bons mots pour toute preuve, & je n'ai plaiſanté qu'après avoir raiſonné. Maintenant que les malheurs & les maux m'ont enfin détaché d'un goût qui n'avoit pris ſur moi que trop d'empire, je perſiſte, par le ſeul amour de la vérité, dans les jugemens que le ſeul amour de l'Art m'avoit fait porter. Mais, dans un Ouvrage comme celui-ci, conſacré à la Muſique en général, je n'en connois qu'une, qui, n'étant d'aucun pays, eſt celle de tous ; & je n'y ſuis jamais entré dans la querelle des deux Muſiques, que quand il s'eſt agi d'éclaircir quelque point inportant au progrès commun. J'ai fait bien des fautes, ſans doute ; mais je ſuis aſſuré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une ſeule. Si elle m'en fait imputer à tort par les Lecteurs, qu'y puis-je faire ? Ce ſont eux alors qui ne veulent pas que mon Livre leur ſoit bon.

Si l'on a vu, dans d'autres Ouvrages, quelques articles peu importans qui ſont auſſi

dans celui, ceux qui pourront faire cette remarque, voudront bien se rappeller que, dès l'année 1750, le manuscrit est sorti de mes mains sans que que je sache ce qu'il est devenu depuis ce tems-là. Je n'accuse personne d'avoir pris mes articles; mais il n'est pas juste que d'autres m'accusent d'avoir pris les leurs.

A Motiers-Travers, *le* 20 *Décembre* 1764.

AVERTISSEMENT.

QUAND l'espece grammaticale des mots pouvoit embarasser quelque Lecteur, on l'a désignée par les abréviations usitées. *V. n. verbe neutre. s. m. substantif masculin*, &c. On ne s'est pas asservi à cette spécification pour chaque article, parce que ce n'est pas ici un Dictionnaire de Langue. On a pris un soin plus nécessaire pour des mots qui ont plusieurs sens, en les distingant par une lettre majuscule quand on les prend dans le sens technique, & par une petite lettre quand on les prend dans le sens du discours. Ainsi ces mots: *air* & *Air*, *mesure* & *Mesure*, *note* & *Note*, *tems* & *Tems*, *portée* & *Portée*, ne sont jamais équivoques, & le sens en est toujours déterminé par la maniere de les écrire. Quelques autres sont plus embarrassans, comme Ton, qui a dans l'Art deux acceptions toutes différentes. On a pris le parti de l'écrire en Italique pour distinguer un Intervalle, & en Romain pour désigner une Modulation. Au moyen de cette précaution, la phrase suivante, par exemple, n'a plus rien d'équivoque.

„ Dans les Tons majeurs, l'intervalle de la Tonique
„ à la Médiante est composé d'un *Ton* majeur & d'un
„ *Ton* mineur.

DIC-

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.



A.

A *mi la*, A *la mi re*, ou ſimplement A ; ſixieme ſon de la Gamme diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *la*. (Voyez GAMME.)

A *battuta*. (Voyez MESURE'.)

A Livre ouvert, ou A l'ouverture du Livre. (Voyez LIVRE.)

A *Tempo*. (Voyez MESURE'.)

ACADE'MIE DE MUSIQUE. C'eſt ainſi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une aſſemblée de Muſiciens ou d'Amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *concert*. (Voyez CONCERT.)

ACADE'MIE ROYALE DE MUSIQUE. C'eſt le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établiſſement célebre, ſinon que de toutes les Académies du Royaume & du Monde c'eſt aſſurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPE'RA.)

ACCENT. On appelle ainſi, ſelon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des ſyllabes & des mots dont le diſcours eſt compoſé,

ce qui montre un rapport très-exact entre les deux usages des *Accens* & les deux parties de la Mélodie, savoir le Rhythme & l'Intonation. *Accentus*, dit le Grammairien Sergius dans Donat, *quasi ad cantus*. Il y a autant d'*Accens* différens qu'il y a de manieres de modifier ainsi la voix; & il y a autant de genres d'*Accens* qu'il y a de causes générales de ces modifications.

On distingue trois de ces genres dans le simple discours; savoir: l'*Accent* grammatical qui renferme la regle des *Accens* proprement dits, par lesquels le son des syllabes est grave ou aigu, & celle de la quantité, par laquelle chaque syllabe est breve ou longue: l'*Accent* logique ou rationel, que plusieurs confondent mal-à-propos avec le précédent; cette seconde sorte d'*Accent*, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propositions & les idées ont entr'elles, se marque en partie par la ponctuation: enfin l'*Accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les sentimens dont celui qui parle est agité, & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *Accens* & de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Musicien, & Denis d'Halicarnasse regarde avec raison l'*Accent* en général comme la semence de toute Musique. Aussi devons-nous admettre pour une maxime incontestable que le plus ou moins

d'*Accent* eſt la vraie cauſe qui rend les langues plus ou moins muſicales : car quel ſeroit le rapport de la Muſique au diſcours, ſi les tons de la voix chantante n'imitoient les *Accens* de la parole ? D'où il ſuit que, moins une langue a de pareils *Accens*, plus la Mélodie y doit être monotone, languiſſante & fade ; à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la force des ſons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'*Accent* pathétique & oratoire, qui eſt l'objet le plus immédiat de la Muſique imitative du théâtre, on ne doit pas oppoſer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant ſujets aux mêmes paſſions doivent en avoir également le langage : car autre choſe eſt l'*Accent* univerſel de la Nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés, & autre choſe l'*Accent* de la langue, qui engendre la Mélodie particuliere à une Nation. La ſeule différence du plus ou moins d'imagination & de ſenſibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre en doit introduire une infinie dans l'idiome accentué, ſi j'oſe parler ainſi. L'Allemand, par exemple, hauſſe également & fortement la voix dans la colere ; il crie toujours ſur le même ton : l'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement & ſucceſſivement dans le même cas, modifie ſa voix de mille manieres. Le même fond de paſſion regne dans ſon ame : mais quelle variété d'expreſſions dans ſes *Accens* & dans ſon

langage ! Or c'eſt à cette ſeule variété, quand le Muſicien ſait l'imiter, qu'il doit l'énergie & la grace de ſon chant.

Malheureuſement tous ces *Accens* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'Orateur, ne ſont pas ſi faciles à concilier ſous la plume du Muſicien déja ſi gêné par les regles particulieres de ſon Art. On ne peut douter que la Muſique la plus parfaite ou du moins la plus expreſſive, ne ſoit celle où tous les *Accens* ſont le plus exactement obſervés ; mais ce qui rend ce concours ſi difficile eſt que trop de regles dans cet Art ſont ſujettes à ſe contrarier mutuellement, & ſe contrarient d'autant plus que la langue eſt moins muſicale ; car nulle ne l'eſt parfaitement : autrement ceux qui s'en ſervent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de ſuivre à la fois les regles de tous les *Accens* oblige donc ſouvent le Compoſiteur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, ſelon les divers genres de Muſique qu'il traite. Ainſi les airs de Danſe exigent ſur-tout un *Accent* rhythmique & cadencé, dont en chaque Nation le caractere eſt déterminé par la langue. L'*Accent* grammatical doit être le premier conſulté dans le Récitatif, pour rendre plus ſenſible l'articulation des mots, ſujette à ſe perdre par la rapidité du débit, dans la réſonnance harmonique : mais l'*Accent* paſſionné l'emporte à ſon tour dans les Airs dramatiques ; & tous deux y ſont ſubordonnés, ſur-tout dans la Sym-

phonie, à une troisieme sorte d'*Accent*, qu'on pourroit appeller musical, & qui est en quelque sorte déterminé par l'espece de Mélodie que le Musicien veut approprier aux paroles.

En effet le premier & principal objet de toute Musique est de plaire à l'oreille; ainsi tout Air doit avoir un chant agréable: voilà la premiere loi, qu'il n'est jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premiérement consulter la Mélodie & l'*Accent* musical dans le dessein d'un Air quelconque. Ensuite, s'il est question d'un chant dramatique & imitatif, il faut chercher l'*Accent* pathétique qui donne au sentiment son expression, & l'*Accent* rationel par lequel le Musicien rend avec justesse les idées du Poëte; car pour inspirer aux autres la chaleur dont nous sommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous disons. L'*Accent* grammatical est nécessaire par la même raison; & cette regle, peut être ici la derniere en ordre, n'est pas moins indispensable que les deux précédentes, puisque le sens des propositions & des phrases dépend absolument de celui des mots: mais le Musicien qui sait sa langue a rarement besoin de songer à cet *Accent*; il ne sauroit chanter son Air sans s'appercevoir s'il parle bien ou mal, & il lui suffit de savoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux, toutefois, quand une Mélodie flexible & coulante ne cesse jamais de se prêter à ce qu'exige la langue! Les Musiciens François

ont en particulier des secours qui rendent sur ce point leurs erreurs impardonnables, & sur-tout le traité de la Prosodie Françoise de M. l'Abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous consulter. Ceux qui seront en état de s'élever plus haut pourront étudier la Grammaire de Port-Royal & les savantes notes du Philosophe qui l'a commentée. Alors en appuyant l'usage sur les regles & les regles sur les principes, ils seront toujours sûrs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l'*Accent* grammatical de toute espece.

Quant aux deux autres sortes d'*Accens*, on peut moins les réduire en regles, & la pratique en demande moins d'étude & plus de talent. On ne trouve point de sang-froid le langage des passions, & c'est une vérité rebattue qu'il faut être ému soi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc suppléer dans la recherche de l'*Accent* pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les sentimens, & il n'y a d'autre Art en cette partie que d'allumer en son propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voyez GÉNIE.) Est-il question de l'*Accent* rationel: l'Art a tout aussi peu de prise pour le saisir, par la raison qu'on n'apprend point à entendre à des sourds. Il faut avouer aussi que cet *Accent* est moins que les autres du ressort de la Musique, parce qu'elle est bien plus le langage des sens que celui de l'esprit. Donnez donc au Musicien beaucoup d'images ou de sentimens & peu de simples idées à rendre: car il

n'y a que les passions qui chantent; l'entendement ne fait que parler.

ACCENT. Sorte d'agrément du Chant François qui se notoit autrefois avec la Musique, mais que les Maîtres de Goût-du-Chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon, jusqu'à ce que les Ecoliers sachent le placer d'eux-mêmes. L'*Accent* ne se pratique que sur une syllabe longue, & sert de passage d'une Note appuyée à une autre Note non appuyée, placée sur le même degré; il consiste en un coup de gosier qui éleve le son d'un degré, pour reprendre à l'instant sur la Note suivante le même son d'où l'on est parti. Plusieurs donnoient le nom de *Plainte* à l'*Accent*. Voyez le signe & l'effet de l'*Accent*, (*Planche B. Figure* 13.)

ACCENS. Les Poëtes emploient souvent ce mot au pluriel pour signifier le Chant même, & l'accompagnent ordinairement d'une épithete comme *doux*, *tendres*, *tristes Accens*. Alors ce mot reprend exactement le sens de sa racine; car il vient de *canere*, *cantus*, d'où l'on a fait *Accentus*, comme *Concentus*.

ACCIDENT. ACCIDENTEL. On appelle *Accidens* ou *Signes Accidentels* les Bémols Dieses ou Béquarres qui se trouvent, par accident, dans le courant d'un Air, & qui, par conséquent, n'étant pas à la Clef, ne se rapportent pas au Mode ou Ton principal. (Voyez DIESE, BÉMOL, TON, MODE, CLEF TRANSPOSÉE.)

On appelle auſſi *Lignes Accidentelles*, celles qu'on ajoute au-deſſus ou au-deſſous de la Portée pour placer les Notes qui paſſent ſon étendue. (Voyez LIGNE, PORTÉE.)

ACCOLADE. Trait perpendiculaire aux Lignes, tiré à la marge d'une partition, & par lequel on joint enſemble les Portées de toutes les Parties. Comme toutes ces Parties doivent s'exécuter en même tems, on compte les Lignes d'une Partition, non par les Portées, mais par les *Accolades*, & tout ce qui eſt compris ſous une *Accolade*, ne forme qu'une ſeule Ligne. (Voyez PARTITION.)

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un Concert accompagne de l'Orgue, du Claveſſin, ou de tout autre inſtrument d'accompagnement. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Il faut qu'un bon *Accompagnateur* ſoit grand Muſicien, qu'il ſache à fond l'Harmonie, qu'il connoiſſe bien ſon Clavier, qu'il ait l'oreille ſenſible, les doigts ſouples & le goût ſûr.

C'eſt à l'*Accompagnateur* de donner le ton aux Voix & le mouvement à l'Orcheſtre. La premiere de ces fonctions exige qu'il ait toujours ſous un doigt la Note du Chant pour la refrapper au beſoin & ſoutenir ou remettre la Voix, quand elle foiblit ou s'égare. La ſeconde exige qu'il marque la Baſſe & ſon Accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien réglés à tous égards, afin de bien faire ſentir la Meſure

aux Concertans, ſur-tout au commencement des Airs.

On trouvera dans les trois Articles ſuivant les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

Accompagnement. C'eſt l'exécution d'une Harmonie complete & réguliere ſur un Inſtrument propre à la rendre, tel que l'Orgue, le Claveſſin, le Théorbe, la Guitare, &c. Nous prendrons ici le Claveſſin pour exemple; d'autant plus qu'il eſt preſque le ſeul Inſtrument qui ſoit demeuré en uſage pour l'*Accompagnement*.

On y a pour guide une des Parties de la Muſique, qui eſt ordinairement la Baſſe. On touche cette Baſſe de la main gauche, & de la droite l'Harmonie indiquée par la marche de la Baſſe, par le chant des autres Parties qui marchent en même tems, par la Partition qu'on a devant les yeux, ou par les chiffres qu'on trouve ajoutés à la Baſſe. Les Italiens mépriſent les chiffres; la Partition même leur eſt peu néceſſaire; la promptitude & la fineſſe de leur oreille y ſupplée, & ils accompagnent fort bien ſans tout cet appareil. Mais ce n'eſt qu'à leur diſpoſition naturelle qu'ils ſont redevables de cette facilité, & les autres Peuples, qui ne ſont pas nés comme eux pour la Muſique, trouvent à la pratique de l'*Accompagnement* des obſtacles preſque inſurmontables. Il faut des huit à dix années pour y réuſſir paſſablement. Quelles ſont donc les cauſes qui retardent ainſi l'avancement des éleves &

embarraſſent ſi long-tems les Maîtres, ſi la ſeule difficulté de l'Art ne fait point cela ?

Il y en a deux principales : l'une dans la maniere de chiffrer les Baſſes : l'autre dans la méthode de l'*Accompagnement*. Parlons d'abord de la premiere.

Les Signes dont on ſe ſert pour chiffrer les Baſſes ſont en trop grand nombre : il y a ſi peu d'Accords fondamentaux ! Pourquoi faut-il tant de chiffres pour les exprimer ? Ces mêmes Signes ſont équivoques, obſcurs, inſuffiſans. Par exemple, ils ne déterminent preſque jamais l'eſpece des Intervalles qu'ils expriment, ou, qui pis eſt, ils en indiquent d'une autre eſpece. On barre les uns pour marquer des Dièſes ; on en barre d'autres pour marquer des Bémols : les Intervalles Majeurs & les Superflus, même les Diminués s'expriment ſouvent de la même maniere : quand les chiffres ſont doubles, ils ſont trop confus ; quand ils ſont ſimples, ils n'offrent preſque jamais que l'idée d'un ſeul Intervalle ; de ſorte qu'on en a toujours pluſieurs à ſous-entendre & à déterminer.

Comment remédier à ces inconvéniens ? Faudra-t-il multiplier les Signes pour tout exprimer ? Mais on ſe plaint qu'il y en a déja trop. Faudra-t-il les réduire ? On laiſſera plus de choſes à deviner à l'Accompagnateur, qui n'eſt déja que trop occupé ; & dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puiſſent tout

dire. Que faire donc ? Inventer de nouveaux Signes, perfectionner le Doigter, & faire des Signes & du Doigter deux moyens combinés qui concourent à soulager l'Accompagnateur. C'est ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de sagacité, dans sa Dissertation sur les différentes méthodes d'Accompagnement. Nous exposerons aux mots *Chiffres* & *Doigter* les moyens qu'il propose. Passons aux méthodes.

Comme l'ancienne Musique n'étoit pas si composée que la nôtre, ni pour le Chant, ni pour l'Harmonie, & qu'il n'y avoit guere d'autre Basse que la fondamentale, tout l'*Accompagnement* ne consistoit qu'en une suite d'Accords parfaits, dans lesquels l'Accompagnateur substituoit de tems en tems quelque Sixte à la Quinte, selon que l'oreille le conduisoit : ils n'en savoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les Modulations, renversé les Parties, surchargé, peut-être gâté l'Harmonie par des foules de Dissonances, on est contraint de suivre d'autres Regles. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle Regle de l'Octave : (Voyez REGLE DE L'OCTAVE.) & c'est par cette méthode que la plupart des Maîtres enseignent encore aujourd'hui l'*Accompagnement*.

Les Accords sont déterminés par la Regle de l'Octave, relativement au rang qu'occupent les Notes de la Basse, & à la marche qu'elles suivent dans un Ton donné. Ainsi le Ton étant

connu, la Note de la Baſſe-continue auſſi connue, le rang de cette Note dans le Ton, le rang de la Note qui la précede immédiatement, & le rang de la Note qui la ſuit, on ne ſe trompera pas beaucoup, en accompagnant par la Regle de l'Octave, ſi le Compoſiteur a ſuivi l'Harmonie la plus ſimple & la plus naturelle; mais c'eſt ce qu'on ne doit guere attendre de la Muſique d'aujourd'hui, ſi ce n'eſt peut-être en Italie où l'Harmonie paroît ſe ſimplifier à meſure qu'elle s'altere ailleurs. De plus, le moyen d'avoir toutes ces choſes inceſſamment préſentes, & tandis que l'Accompagnateur s'en inſtruit, que deviennent les doigts? A peine atteint-on un Accord, qu'il s'en offre un autre, & le moment de la réflexion eſt préciſément celui de l'exécution. Il n'y a qu'une habitude conſommée de Muſique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de Muſique d'un coup-d'œil, qui puiſſent aider en ce moment. Encore les plus habiles ſe trompent-ils avec ce ſecours. Que de fautes échappent, durant l'exécution, à l'Accompagnateur le mieux exercé!

Attendra-t-on même pour accompagner, que l'oreille ſoit formée; qu'on ſache lire aiſément & rapidement toute Muſique; qu'on puiſſe débrouiller, à livre ouvert, une Partition? Mais, en fût-on là, on auroit encore beſoin d'une habitude du Doigter fondée ſur d'autres principes d'*Accompagnement* que ceux qu'on a donnés juſqu'à M. Rameau.

Les Maîtres zélés ont bien senti l'insuffisance de leurs Regles. Pour y suppléer, ils ont eu recours à l'énumération & à la description des Consonnances dont chaque Dissonnance se prépare, s'accompagne & se sauve dans tous les différens cas : détail prodigieux que la multitude des Dissonnances & de leurs combinaisons fait assez sentir, & dont la mémoire demeure accablée.

Plusieurs conseillent d'apprendre la Composition avant de passer à l'*Accompagnement* : comme si l'*Accompagnement* n'étoit pas la Composition même, à l'invention près, qu'il faut de plus au Compositeur. C'est comme si l'on proposoit de commencer par se faire Orateur pour apprendre à lire. Combien de gens, au contraire, veulent qu'on commence par l'*Accompagnement* à apprendre la Composition ? & cet ordre est assurément plus raisonnable & plus naturel.

La marche de la Basse, la Regle de l'Octave, la maniere de préparer & sauver les Dissonnances, la Composition en général, tout cela ne concourt guere qu'à montrer la succession d'un Accord à un autre, de sorte qu'à chaque Accord, nouvel objet, nouveau sujet de réflexion. Quel travail continuel ? Quand l'esprit sera-t-il assez instruit ? Quand l'oreille sera-t-elle assez exercée, pour que les doigts ne soient plus arrêtés ?

Telles ſont les difficultés que M. Rameau s'eſt propoſé d'applanir par ſes nouveaux Chiffres, & par ſes nouvelles Regles d'*Accompagnement.*

Je tâcherai d'expoſer en peu de mots les principes ſur leſquels ſa méthode eſt fondée.

Il n'y a dans l'Harmonie que des Conſonnances & des Diſſonnances. Il n'y a donc que des Accords conſonnans & des Accords diſſonnans.

Chacun de ces Accords eſt fondamentalement diviſé par Tierces. (C'eſt le ſyſtême de M. Rameau.) L'Accord conſonnant eſt compoſé de trois Notes, comme, *ut mi ſol;* & le diſſonnant de quatre, comme, *ſol ſi re fa :* laiſſant à part la ſuppoſition & la ſuſpenſion, qui, à la place des Notes dont elles exigent le retranchement, en introduiſent d'autres comme par licence : mais l'*Accompagnement* n'en porte toujours que quatre. (Voyez SUPPOSITION & SUSPENSION.)

Ou des Accords conſonnans ſe ſuccedent, ou des Accords diſſonnans ſont ſuivis d'autres Accords diſſonnans, ou les conſonnans & les diſſonnans ſont entrelacés.

L'Accord conſonnant parfait ne convenant qu'à la Tonique, la ſucceſſion des Accords conſonnans fournit autant de Toniques, & par conſéquent autant de changemens de Ton.

Les Accords diſſonnans ſe ſuccedent ordinairement dans un même Ton, ſi les Sons n'y ſont point altérés. La Diſſonnance lie le ſens har-

monique : un Accord y fait desirer l'autre, & sentir que la phrase n'est pas finie. Si le Ton change dans cette succession, ce changement est toujours annoncé par un Dièse ou par un Bémol. Quant à la troisieme succession, savoir l'entrelacement des Accords consonnans & dissonnans, M. Rameau la réduit à deux cas seulement, & il prononce en général, qu'un Accord consonnant ne peut être immédiatement précédé d'aucun autre Accord dissonnant, que celui de septieme de la Dominante-Tonique, ou de celui de Sixte-Quinte de la Sous-Dominante; excepté dans la Cadence rompue & dans les suspensions; encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il me semble que l'Accord parfait peut encore être précédé de l'Accord de Septieme diminuée & même de celui de Sixte superflue; deux Accords originaux, dont le dernier ne se renverse point.

Voilà donc trois textures différentes des phrases harmoniques. 1. Des Toniques qui se succedent & forment autant de nouvelles Modulations. 2. Des dissonnances qui se succedent ordinairement dans le même Ton. 3. Enfin des Consonnances & des Dissonnances qui s'entrelacent, & où la Consonnance est, selon M. Rameau, nécessairement précédée de la Septieme de la Dominante, ou de la Sixte-Quinte de la Sous-Dominante. Que reste-t-il donc à faire pour la facilité de l'*Accompagnement*, sinon d'indiquer à

l'Accompagnateur quelle eſt celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne ? Or c'eſt ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caracteres de ſon invention.

Un ſeul ſigne peut aiſément indiquer le Ton, la Tonique & ſon Accord.

De-là ſe tire la connoiſſance des Dièſes & des Bémols, qui doivent entrer dans la compoſition des Accords d'une Tonique à une autre.

La ſucceſſion fondamentale par Tierces, ou par Quintes, tant en montant qu'en deſcendant, donne la premiere texture des phraſes harmoniques, toute compoſée d'Accords conſonnans.

La ſucceſſion fondamentale par Quintes ou par Tierces, en deſcendant, donne la ſeconde texture, compoſée d'Accords diſſonnans, ſavoir, des Accords de Septieme ; & cette ſucceſſion donne une Harmonie deſcendante.

L'Harmonie aſcendante eſt fournie par une ſucceſſion de Quintes en montant ou de Quartes en deſcendant, accompagnées de la Diſſonnance propre à cette ſucceſſion, qui eſt la Sixte-ajoutée ; & c'eſt la troiſieme texture des phraſes harmoniques. Cette derniere n'avoit juſqu'ici été obſervée par perſonne, pas même par M. Rameau, quoiqu'il en ait découvert le principe dans la cadence qu'il appelle *Irréguliere*. Ainſi, par les Regles ordinaires, l'Harmonie qui naît d'une ſucceſſion de Diſſonnances, deſcend toujours, quoique ſelon les vrais principes, & ſelon

la

la raiſon, elle doive avoir, en montant, une progreſſion tout auſſi réguliere qu'en deſcendant.

Les Cadences fondamentales donnent la quatrieme texture de phraſes harmoniques, où les Conſonnances & les Diſſonnances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caracteres ſimples, clairs, peu nombreux, qui puiſſent, en même tems, indiquer, quand il le faut, la Diſſonnance en général; car l'eſpece en eſt toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer ſur ces textures priſes ſéparément; puis on les fait ſuccéder les unes aux autres ſur chaque Ton & ſur chaque Mode ſucceſſivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'Accompagnement en ſix mois qu'on n'en apprenoit auparavant en ſix ans, & il a l'expérience pour lui. (Voyez CHIFFRES & DOIGTER.)

A l'égard de la maniere d'accompagner avec intelligence, comme elle dépend plus de l'uſage & du goût que des regles qu'on en peut donner, je me contenterai de faire ici quelques obſervations générales que ne doit ignorer aucun Accompagnateur.

I. Quoique dans les Principes de M. Rameau, l'on doive toucher tous les Sons de chaque Accord, il faut bien ſe garder de prendre toujours cette Regle à la lettre. Il y a des Accords qui ſeroient inſupportables avec tout ce rempliſſage

Dans la plupart des Accords diſſonnans, ſur-tout dans les Accords par ſuppoſition, il y a quelque Son à retrancher pour en diminuer la dureté : ce Son eſt quelquefois la Septieme, quelquefois la Quinte ; quelquefois l'une & l'autre ſe retranchent. On retranche encore aſſez ſouvent la Quinte ou l'Octave de la Baſſe dans les Accords diſſonnans, pour éviter des Octaves ou des Quintes de ſuite qui peuvent faire un mauvais effet, ſur-tout aux extrémités. Par la même raiſon, quand la Note ſenſible eſt dans la Baſſe, on ne la met pas dans l'*Accompagnement*, & l'on double, au lieu de cela, la Tierce ou la Sixte de la main droite. On doit éviter auſſi les Intervalles de Seconde, & d'avoir deux doigts joints ; car cela fait une Diſſonnance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occaſions où l'expreſſion la demande. En général on doit penſer, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on rempliſſe tous les Accords, il a bien plus d'égard à la méchanique des doigts & à ſon ſyſtème particulier d'*Accompagnement*, qu'à la pureté de l'Harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil *Accompagnement*, il faut chercher à le rendre agréable & ſonore, & faire qu'il nourriſſe & renforce la Baſſe, au lieu de la couvrir & de l'étouffer.

Que ſi l'on demande comment ce retranchement de Sons s'accorde avec la définition de l'*Accompagnement* par une Harmonie complete,

je réponds que ces retranchemens ne ſont, dans le vrai, qu'hypothétiques & ſeulement dans le Syſtême de M. Rameau; que, ſuivant la Nature, ces Accords, en apparence ainſi mutilés, ne ſont pas moins complets que les autres, puiſque les Sons qu'on y ſuppoſe ici retranchés les rendroient choquans & ſouvent inſupportables; qu'en effet les Accords diſſonnans ne ſont point remplis dans le ſyſtême de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau, que par conſéquent des Accords défectueux dans celui-ci ſont complets dans l'autre; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte ſouvent de la regle générale, & l'*Accompagnement* le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la regle, & l'uſage apprendre quand on s'en doit écarter.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*Accompagnement* au caractere de la Muſique & à celui des Inſtrumens ou des Voix que l'on doit accompagner. Ainſi dans un Chœur on frappe de la main droite les Accords pleins; de la gauche on redouble l'Octave ou la Quinte, quelquefois tout l'Accord. On en doit faire autant dans le Récitatif Italien; car les ſons de la Baſſe n'y étant pas ſoutenus ne doivent ſe faire entendre qu'avec toute leur Harmonie, & de maniere à rappeller fortement & pour long-tems l'idée de la Modulation. Au contraire, dans un Air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foi-

ble ou un ſeul Inſtrument à accompagner ; on retranche des Sons, on arpege doucement, on prend le petit Clavier. En un mot, on a toujours attention que l'*Accompagnement*, qui n'eſt fait que pour ſoutenir & embellir le Chant, ne le gâte & ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le Son dans une Note longue ou une Tenue, que ce ſoit plutôt au commencement de la Meſure ou du Tems fort, que dans un autre moment : on ne doit rebattre qu'en marquant bien la Meſure. Dans le Récitatif Italien, quelque durée que puiſſe avoir une Note de Baſſe, il ne faut jamais la frapper qu'une fois & fortement avec tout ſon Accord ; on refrappe ſeulement l'Accord quand il change ſur la même Note : mais quand un Accompagnement de Violons regne ſur le Récitatif, alors il faut ſoutenir la Baſſe & en arpéger l'Accord,

IV. Quand on accompagne de la Muſique vocale, on doit par l'*Accompagnement* ſoutenir la Voix, la guider, lui donner le Ton à toutes les rentrées, & l'y remettre quand elle détonne : l'Accompagnateur ayant toujours le Chant ſous les yeux & l'Harmonie préſente à l'eſprit, eſt chargé ſpécialement d'empêcher que la Voix ne s'égare. (Voyez ACCOMPAGNATEUR.)

V. On ne doit pas accompagner de la même maniere la Muſique Italienne & la Françoiſe. Dans celle-ci, il faut ſoutenir les Sons, les ar-

péger gracieuſement & continuellement de bas en haut, remplir toujours l'Harmonie autant qu'il ſe peut, jouer proprement la Baſſe; en un mot, ſe prêter à tout ce qu'exige le genre. Au contraire, en accompagnant de l'Italien, il faut frapper ſimplement & détacher les Notes de la Baſſe; n'y faire ni Trills ni Agrémens, lui conſerver la marche égale & ſimple qui lui convient; l'*Accompagnement* doit être plein, ſec & ſans arpéger, excepté le cas dont j'ai parlé numéro 3, & quelques Tenues ou Points-d'Orgue. On y peut, ſans ſcrupule, retrancher des Sons: mais alors il faut bien choiſir ceux qu'on fait entendre; en ſorte qu'ils ſe fondent dans l'Harmonie & ſe marient bien avec la Voix. Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*Accompagnement*, ni dans la Baſſe, qui puiſſe diſtraire un moment l'oreille du Chant, & leurs *Accompagnemens* ſont toujours dirigés ſur ce principe, que le plaiſir & l'attention s'évaporent en ſe partageant.

VI. Quoique l'*Accompagnement* de l'Orgue ſoit le même que celui du Claveſſin, le goût en eſt très-différent. Comme les Sons de l'Orgue ſont ſoutenus, la marche en doit être plus liée & moins ſautillante: il faut lever la main entiere le moins qu'il ſe peut; gliſſer les doigts d'une touche à l'autre, ſans ôter ceux qui, dans la place où ils ſont, peuvent ſervir à l'Accord où l'on paſſe. Rien n'eſt ſi déſagréable que d'entendre

hacher sur l'Orgue cette espece d'*Accompagnement* sec, arpégé, qu'on est forcé de pratiquer sur le Clavessin. (Voyez le mot DOIGTER.) En général l'Orgue, cet Instrument si sonore & si majestueux, ne s'associe avec aucun autre, & ne fait qu'un mauvais effet dans l'*Accompagnement*, si ce n'est tout au plus pour fortifier les Rippienes & les Chœurs.

M. Rameau, dans ses *Erreurs sur la Musique*, vient d'établir ou du moins d'avancer un nouveau Principe, dont il me censure fort de n'avoir pas parlé dans l'Encyclopédie; savoir, que l'*Accompagnement représente le Corps Sonore.* Comme j'examine ce Principe dans un autre écrit, je me dispenserai d'en parler dans cet article qui n'est déja que trop long. Mes disputes avec M. Rameau sont les choses du monde les plus inutiles au progrès de l'Art, & par conséquent au but de ce Dictionnaire.

ACCOMPAGNEMENT, est encore toute Partie de Basse ou d'autre Instrument, qui est composée sous un Chant pour y faire Harmonie. Ainsi un *Solo* de Violon s'accompagne du Violoncelle ou du Clavessin, & un *Accompagnement* de Flûte se marie fort bien avec la Voix. L'Harmonie de l'*Accompagnement* ajoute à l'agrément du Chant en rendant les Sons plus sûrs, leur effet plus doux; la Modulation plus sensible, & portant à l'oreille un témoignage de justesse qui la flatte. Il y a même, par rapport aux Voix, une forte

raiſon de les faire toujours accompagner de quelque Inſtrument, ſoit en Partie, ſoit à l'Uniſſon. Car, quoique pluſieurs prétendent qu'en chantant la Voix ſe modifie naturellement ſelon les loix du tempérament, (Voyez TEMPÉRAMENT) cependant l'expérience nous dit que les Voix les plus juſtes & les mieux exercées ont bien de la peine à ſe maintenir long-tems dans la juſteſſe du Ton, quand rien ne les y ſoutient. A force de chanter on monte ou l'on deſcend inſenſiblement, & il eſt très-rare qu'on ſe trouve exactement en finiſſant dans le Ton d'où l'on étoit parti. C'eſt pour empêcher ces variations que l'Harmonie d'un Inſtrument eſt employée ; elle maintient la Voix dans le même Diapaſon, ou l'y rappelle auſſi-tôt, quand elle s'égare. La Baſſe eſt de toutes les Parties la plus propre à l'*Accompagnement*, celle qui ſoutient le mieux la Voix, & ſatisfait le plus l'oreille ; parce qu'il n'y en a point dont les vibrations ſoient ſi fortes, ſi déterminantes, ni qui laiſſe moins d'équivoque dans le jugement de l'Harmonie fondamentale.

ACCOMPAGNER, *v. a. & n.* C'eſt en général jouer les Parties d'Accompagnement dans l'exécution d'un morceau de Muſique ; c'eſt plus particuliérement, ſur un Inſtrument convenable, frapper avec chaque Note de la Baſſe les Accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'Accompagnement. J'ai ſuffiſamment expliqué dans les précédens articles en quoi conſiſte cet

l'Accompagnement. J'ajouterai ſeulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert qu'il n'eſt chargé que d'une partie acceſſoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que ſi-tôt qu'il a la moindre prétention pour lui même, il gâte l'exécution & impatiente à la fois les Concertans & les Auditeurs: plus il croit ſe faire admirer, plus il ſe rend ridicule, & ſi-tôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés, il détourne à ſoi l'attention dûe à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois ſa vanité & ſon mauvais goût. Pour *Accompagner* avec intelligence & avec applaudiſſement, il ne faut ſonger qu'à ſoutenir & faire valoir les Parties eſſentielles, & c'eſt exécuter fort habilement la ſienne que d'en faire ſentir l'effet ſans la laiſſer remarquer.

Accord, *ſ. m.* Union de deux ou pluſieurs Sons rendus à la fois, & formant enſemble un tout harmonique.

L'Harmonie naturelle produite par la Réſonnance d'un Corps ſonore eſt compoſée de trois Sons différens, ſans compter leurs Octaves; leſquels forment entr'eux l'*Accord* le plus agréable & le plus parfait que l'on puiſſe entendre; d'où on l'appelle par excellence *Accord parfait.* Ainſi pour rendre complete l'Harmonie, il faut que chaque *Accord* ſoit au moins compoſé de trois Sons. Auſſi les Muſiciens trouvent-ils dans le

Trio la perfection harmonique, ſoit parce qu'ils y emploient les *Accords* en entier, ſoit parce que dans les occaſions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, & de lui perſuader le contraire, en lui préſentant les Sons principaux des *Accords*, de maniere à lui faire oublier les autres. (Voyez Trio.) Cependant, l'Octave du Son principal produiſant de nouveaux rapports & de nouvelles Conſonnances par les complémens des Intervalles, (Voyez Complément) on ajoute ordinairement cette Octave pour avoir l'enſemble de toutes les Conſonnances dans un même *Accord*. (Voyez Consonnance.) De plus, l'addition de la Diſſonnance, (Voyez Dissonnance) produiſant un quatrieme Son ajouté à l'*Accord* parfait, c'eſt une néceſſité, ſi l'on veut remplir l'*Accord*, d'avoir une quatrieme Partie pour exprimer cette Diſſonnance. Ainſi la ſuite des *Accords* ne peut être complete & liée qu'au moyen de quatre Parties.

On diviſe les *Accords* en parfaits & imparfaits. L'*Accord* parfait eſt celui dont nous venons de parler, lequel eſt composé du Son fondamental au grave, de ſa Tierce, de ſa Quinte, & de ſon Octave; il ſe ſubdiviſe en Majeur ou Mineur, ſelon l'eſpece de ſa Tierce. (Voyez Majeur, Mineur.) Quelques Auteurs donnent auſſi le nom de *parfaits* à tous les *Accords*, même Diſſonnans, dont le Son fondamental eſt au

grave. Les *Accords* imparfaits ſont ceux où regne la Sixte au lieu de la Quinte, & en général tous ceux où le Son grave n'eſt pas le fondamental. Ces dénominations, qui ont été données avant que l'on connût la Baſſe-fondamentale, ſont fort mal appliquées: celles d'*Accords* directs ou renverſés ſont beaucoup plus convenables dans le même ſens. (Voyez RENVERSEMENT.)

Les *Accords* ſe diviſent encore en Conſonnans & Diſſonnans. Les *Accords* Conſonnans ſont l'*Accord* parfait & ſes dérivés: tout autre Accord eſt Diſſonnant. Je vais donner une Table des uns & des autres, ſelon le ſyſtême de M. Rameau.

TABLE

De tous les Accords reçus dans l'Harmonie.

ACCORDS FONDAMENTAUX.

ACCORD PARFAIT, ET SES DÉRIVÉS.

Le Son Fondamental, au grave. — Sa Tierce, au grave. — Sa Quinte, au grave.



Accord Parfait. — Accord de Sixte. — Accord de Sixte-Quarte.

Cet *Accord* conſtitue le Ton, & ne ſe fait que ſur la Tonique: ſa Tierce peut être Majeure ou Mineure, & c'eſt elle qui conſtitue le Mode.

ACCORD SENSIBBLE OU DOMINANT, ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave.	Sa Tierce, au grave.	Sa Quinte, au grave.	Sa Septieme, au grave.

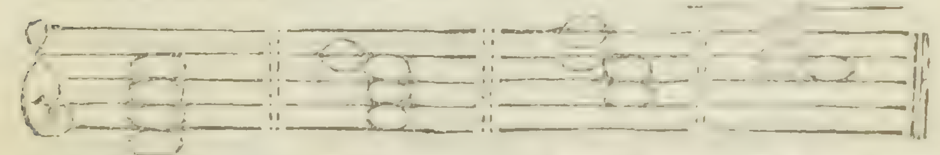


Accord Sensible.	De Fausse-Quinte.	De Petite Sixte majeure.	De Triton.

Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

ACCORD DE SEPTIEME, ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave,	Sa Tierce, au grave.	Sa Quinte, au grave.	Sa Septieme, au grave.

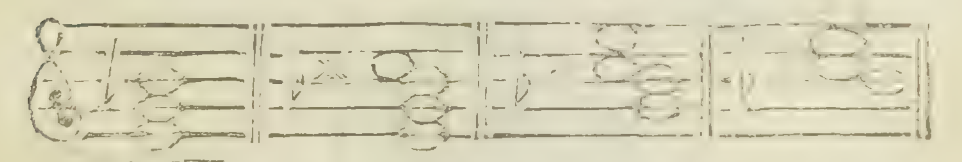


Accord de Septieme.	De Grande-Sixte.	De Petite-Sixte mineure.	De Seconde.

La Tierce, la Quinte, & la Septieme peuvent s'altérer dans cet *Accord*.

ACCORD DE SEPTIEME DIMINUÉE, ET SES DÉRIVÉS.

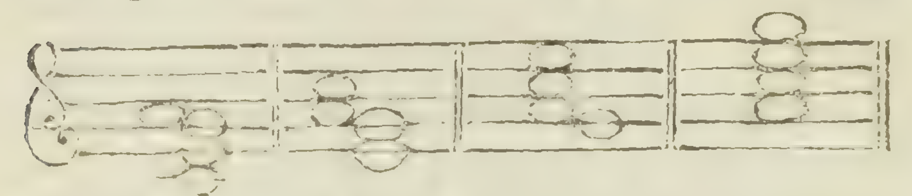
Le Son fondamental, au grave.	Sa Tierce, au grave.	Sa Quinte, au grave.	Sa Septieme, au grave.



Accord de Septieme diminuée.	De Sixte majeure & Fausse-Quinte.	De Tierce mineure & Triton.	De Seconde superflue.

Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

ACCORD DE SIXTE AJOUTÉE, ET SES DÉRIVÉS.



Je joins ici par-tout le mot *ajouté* pour diſtinguer cet *Accord* & ſes renverſés des productions ſemblables de l'*Accord* de Septieme.

Ce dernier renverſement de Septieme ajoutée n'eſt pas admis par M. Rameau, parce que ce renverſement forme un *Accord* de Septieme, & que l'*Accord* de Septieme eſt fondamental. Cette raiſon paroît peu ſolide. Il ne faudroit donc pas non plus admettre la Grande-Sixte comme un renverſement; puiſque dans les propres principes de M. Rameau ce même *Accord* eſt ſouvent fondamental. Mais la pratique des plus grands Muſiciens, & la ſienne même dément l'excluſion qu'il voudroit établir.

ACCORD DE SIXTE SUPERFLUE.



Cet *Accord* ne ſe renverſe point, & aucun de ſes Sons ne peut s'altérer. Ce n'eſt proprement

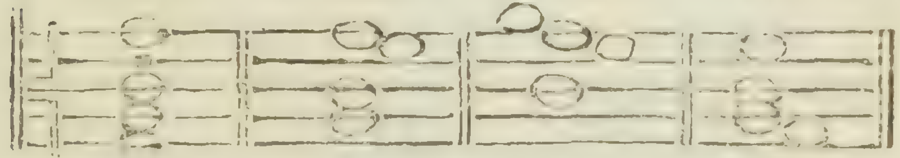
qu'un *Accord* de Petite-Sixte majeure, dièſée par accident, & dans lequel on ſubſtitue quelquefois la Quinte à la Quarte.

ACCORD PAR SUPPOSITION.

(Voyez SUPPOSITION.)

ACCORD DE NEUVIEME, ET SES DÉRIVÉS.

Le Son ſuppoſé, au grave. — Le Son fondamental, au grave. — Sa Tierce, au grave. — Sa Septieme, au grave.

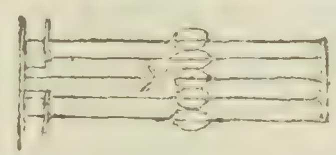


Accord de Neuvieme. — De Septieme & Sixte. — De Sixte-Quarte & Quinte. — De Septieme & Seconde,

C'eſt un *Accord* de Septieme auquel on ajoute un cinquieme Son à la Tierce au-deſſous du fondamental.

On retranche ordinairement la Septieme, c'eſt-à-dire, la Quinte du Son fondamental, qui eſt ici la Note marquée en noir; dans cet état l'*Accord* de Neuvieme peut ſe renverſer en retranchant encore de l'Accompagnement l'Octave de la Note qu'on porte à la Baſſe.

ACCORD DE QUINTE SUPERFLUE.



C'eſt l'*Accord* ſenſible d'un Ton Mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la Médiante: ainſi c'eſt un véritable *Accord* de Neuvieme. Mais il

ne ſe renverſe point, à cauſe de la Quarte diminuée que donneroit avec la Note ſenſible le Son ſuppoſé porté à l'aigu, laquelle Quarte eſt un Intervalle banni de l'Harmonie.

ACCORD D'ONZIEME OU QUARTE.

Le Son ſuppoſé, au grave.	*Idem*, en retranchant deux Sons.	Le Son fondamental, au grave.	Sa Septieme, au grave.



Accord de Neuvieme & Quarte.	Accord de Quarte.	De Septieme & Quarte.	De Seconde & Quinte.

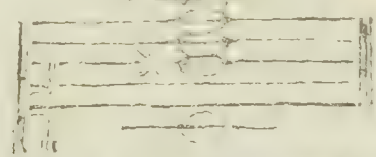
C'eſt un *Accord* de Septieme, au-deſſous duquel on ajoute un cinquieme Son à la Quinte du fondamental. On ne frappe guere cet *Accord* plein, à cauſe de ſa dureté : on en retranche ordinairement la Neuvieme & la Septieme, & pour le renverſer, ce retranchement eſt indiſpenſable.

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE.



C'eſt l'*Accord* dominant ſous lequel la Baſſe fait la Tonique.

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE ET SIXTE MINEURE.



C'eſt l'*Accord* de Septieme diminuée ſur la

Note ſenſible, ſous lequel la Baſſe fait la Tonique.

Ces deux derniers *Accords* ne ſe renverſent point, parce que la Note ſenſible & la Tonique s'entendroient enſemble dans les Parties ſupérieures; ce qui ne peut ſe tolérer.

Quoique tous les *Accords* ſoient pleins & complets dans cette Table, comme il le falloit pour montrer tous leurs Elémens, ce n'eſt pas à dire qu'il faille les employer tels. On ne le peut pas toujours, & on le doit très-rarement. Quant aux Sons qui doivent être préférés ſelon la place & l'uſage des *Accords*; c'eſt dans ce choix exquis & néceſſaire que conſiſte le plus grand art du Compoſiteur. (Voyez COMPOSITION, MÉLODIE, EFFET, EXPRESSION, &c.)

FIN DE LA TABLE DES ACCORDS.

Nous parlerons aux mots HARMONIE, BASSE-FONDAMENTALE, COMPOSITION, &c. de la maniere d'employer tous ces *Accords* pour en former une Harmonie réguliere. J'ajouterai ſeulement ici les obſervations ſuivantes.

I. C'eſt une grande erreur de penſer que le choix des renverſemens d'un même *Accord* ſoit indifférent pour l'Harmonie ou pour l'expreſſion. Il n'y a pas un de ces renverſemens qui n'ait ſon caractere propre. Tout le monde ſent l'oppoſition qui ſe trouve entre la douceur de la Fauſſe-Quinte & l'aigreur du Triton, & cependant l'un de ces Intervalles eſt renverſé de l'autre. Il en

eſt de même de la Septieme diminuée & de la Seconde ſuperflue, de la Seconde ordinaire & de la Septieme. Qui ne ſait combien la Quinte eſt plus ſonore que la Quarte? L'*Accord* de Grande-Sixte & celui de Petite-Sixte mineure, ſont deux faces du même *Accord* fondamental; mais de combien l'une n'eſt-elle pas plus harmonieuſe que l'autre? L'*Accord* de Petite-Sixte majeure, au contraire, n'eſt-il pas plus brillant que celui de fauſſe Quinte? Et pour ne parler que du plus ſimple de tous les *Accords*, conſidérez la majeſté de l'*Accord* parfait, la douceur de l'*Accord* de Sixte, & la fadeur de celui de Sixte-Quarte; tous cependant compoſés des mêmes Sons. En général les Intervalles ſuperflus, les Dièſes dans le haut, ſont propres par leur dureté à exprimer l'emportement, la colere & les paſſions aiguës. Au contraire, les Bémols à l'aigu & les Intervalles diminués forment une Harmonie plaintive, qui attendrit le cœur. C'eſt une multitude d'obſervations ſemblables, qui, l'orſqu'un habile Muſicien ſait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des Intervalles ſimples n'eſt guere moins important que celui des *Accords* pour la place où l'on doit les employer. C'eſt, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les Quintes & les Octaves par préférence, dans le haut les Tierces & les Sixtes. Tranſpoſez cet ordre,

vous

vous gâterez l'Harmonie en laissant les mêmes *Accords*.

III. Enfin l'on rend les *Accords* plus harmonieux encore, en les rapprochant par de petits Intervalles, plus convenables que les grands à la capacité de l'oreille. C'est ce qu'on appelle resserrer l'Harmonie, & que si peu de Musiciens savent pratiquer. Les bornes du Diapason des voix sont une raison de plus pour resserrer les Chœurs. On peut assurer qu'un Chœur est mal fait, lorsque les *Accords* divergent, lorsque les Parties crient, sortent de leur Diapason & sont si éloignées les unes des autres qu'elles semblent n'avoir plus de rapport entre elles.

On appelle encore *Accord* l'état d'un Instrument dont les Sons fixes sont entr'eux dans toute la justesse qu'ils doivent avoir. On dit en ce sens qu'un Instrument est d'*Accord*, qu'il n'est pas d'*Accord*, qu'il garde ou ne garde pas son *Accord*. La même expression s'emploie pour deux Voix qui chantent ensemble, pour deux Sons qui se font entendre à la fois, soit à l'Unisson, soit en Contre-parties.

ACCORD DISSONNANT, FAUX ACCORD, ACCORD FAUX, sont autant de différentes choses qu'il ne faut pas confondre. *Accord dissonnant* est celui qui contient quelque Dissonnance; *Accord faux*, celui dont les Sons sont mal accordés, & ne gardent pas entr'eux la justesse des Intervalles; *faux Accord*, celui qui choque l'oreille,

parce qu'il eſt mal compoſé, & que les Sons, quoique juſtes, n'y forment pas un tout harmonique.

ACCORDER des Inſtrumens, c'eſt tendre ou lâcher les cordes, allonger ou raccourcir les tuyaux, augmenter ou diminuer la maſſe du Corps ſonore, juſqu'à ce que toutes les parties de l'Inſtrument ſoient au Ton qu'elles doivent avoir.

Pour *Accorder* un Inſtrument, il faut d'abord fixer un Son qui ſerve aux autres de terme de comparaiſon. C'eſt ce qu'on appelle, prendre ou donner le Ton. (Voyez TON.) Ce Son eſt ordinairement l'*ut* pour l'Orgue & le Claveſſin, le *la* pour le Violon & la Baſſe, qui ont ce *la* ſur une corde à vuide & dans un *Medium* propre à être aiſément ſaiſi par l'oreille.

A l'égard des Flûtes, Hautbois, Baſſons, & autres Inſtrumens à vent, ils ont leur Ton à-peu-près fixé, qu'on ne peut guere changer qu'en changeant quelque piece de l'Inſtrument. On peut encore les allonger un peu à l'emboîture des pieces, ce qui baiſſe le Ton de quelque choſe; mais il doit néceſſairement réſulter des tons faux de ces variations, parce que la juſte proportion eſt rompue entre la longueur totale de l'Inſtrument & les diſtances d'un trou à l'autre.

Quand le Ton eſt déterminé, on y fait rapporter tous les autres Sons de l'Inſtrument, leſ-

quels doivent être fixés par l'Accord ſelon les Intervalles qui leur conviennent. L'Orgue & le Claveſſin s'*accordent* par Quintes, juſqu'à ce que la Partition ſoit faite, & par Octaves pour le reſte du Clavier; la Baſſe & le Violon par Quintes; la Viole & la Guitarre par Quartes & par Tierces, &c. En général on choiſit toujours des Intervalles conſonnans & harmonieux, afin que l'oreille en ſaiſiſſe plus aiſément la juſteſſe.

Cette juſteſſe des Intervalles ne peut, dans la pratique, s'obſerver à toute rigueur, & pour qu'ils puiſſent tous s'*Accorder* entr'eux, il faut que chacun en particulier ſouffre quelque altération. Chaque eſpece d'Inſtrument a pour cela ſes regles particulieres & ſa méthode d'*Accorder*. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

On obſerve que les Inſtrumens dont on tire le Son par inſpiration, comme la Flûte & le Hautbois, montent inſenſiblement quand on a joué quelque tems; ce qui vient, ſelon quelques-uns, de l'humidité qui, ſortant de la bouche avec l'air, les renfle & les raccourcit; ou plutôt, ſuivant la Doctrine de M. Euler, c'eſt que la chaleur & la réfraction que l'air reçoit pendant l'inſpiration rendent ſes vibrations plus fréquentes, diminuent ſon poids, & augmentant ainſi le poids relatif de l'Atmoſphere, rendent le Son un peu plus aigu.

Quoi qu'il en ſoit de la cauſe, il faut, en *Accordant*, avoir égard à l'effet prochain, &

forcer un peu le vent quand on donne ou reçoit le Ton sur ces Instrumens ; car pour rester d'Accord durant le Concert, ils doivent être un peu trop bas en commençant.

ACCORDEUR, *s. m.* On appelle *Accordeurs* d'Orgue ou de Clavessin, ceux qui vont dans les Eglises ou dans les maisons accommoder & accorder ces Instrumens, & qui, pour l'ordinaire, en sont aussi les Facteurs.

ACOUSTIQUE, *s. f.* Doctrine ou Théorie des Sons. (Voyez SON.) Ce mot est de l'invention de M. Sauveur, & vient du Grec *ἀκούω*, j'entends.

L'*Acoustique* est proprement la Partie théorique de la Musique : c'est elle qui donne ou doit donner les raisons du plaisir que nous font l'Harmonie & le Chant, qui détermine les rapports des Intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou propriétés des cordes vibrantes, &c. (Voyez CORDES, HARMONIE.)

Acoustique est aussi quelquefois adjectif ; on dit : l'Organe *Acoustique*, un Phénomene *Acoustique*, &c.

ACTE, *s. m.* Partie d'un Opéra séparée d'une autre dans la représentation par un espace appellé Entre-Acte. (Voyez ENTRE-ACTE.)

L'unité de tems & de lieu doit être aussi rigoureusement observée dans un *Acte* d'Opéra que dans une Tragédie entiere du genre ordinaire, & même plus, à certains égards ; car le Poëte ne doit point donner à un Acte d'Opéra une du-

rée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut ſuppoſer que ce qui ſe paſſe ſous nos yeux dure plus long-tems que nous ne le voyons durer en effet : mais il dépend du Muſicien de précipiter ou ralentir l'action juſqu'à un certain point, pour augmenter la vraiſemblance ou l'intérêt; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des paſſions théatrales, le tems qu'il faut pour les développer, celui où le progrès eſt au plus haut point, & celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur, l'épuiſement du Spectateur. Il n'eſt pas non plus permis de changer de décoration & de faire ſauter le théatre d'un lieu à un autre, au milieu d'un *Acte*, même dans le genre merveilleux; parce qu'un pareil ſaut choque la raiſon, la vérité, la vraiſemblance, & détruit l'illuſion que la premiere loi du Théatre eſt de favoriſer en tout. Quand donc l'action eſt interrompue par de tels changemens, le Muſicien ne peut ſavoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il doit faire de ſon Orcheſtre pendant qu'ils durent, à moins d'y repréſenter le même cahos qui regne alors ſur la Scene.

Quelquefois le premier *Acte* d'un Opéra ne tient point à l'action principale & ne lui ſert que d'introduction. Alors il s'appelle *Prologue*. (*Voyez ce mot.*) Comme le Prologue ne fait pas partie de la Piece, on ne le compte point dans le nom-

bre des *Actes* qu'elle contient & qui eſt ſouvent de cinq dans les Opéra François, mais toujours de trois dans les Italiens. (Voyez OPÉ'RA.)

ACTE DE CADENCE, eſt un mouvement dans une des Parties, & ſur-tout dans la Baſſe, qui oblige toutes les autres Parties à concourir à former une Cadence, ou à l'éviter expreſſément. (Voyez CADENCE, EVITER.)

ACTEUR, *ſ. m.* Chanteur qui fait un rôle dans la repréſentation d'un Opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'*Acteur* dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulieres pour réuſſir dans ſon Art. Ainſi il ne ſuffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout auſſi beau pour le Chant; car il n'y a pas une telle liaiſon entre la voix parlante & la voix chantante, que la beauté de l'une ſuppoſe toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un Acteur le défaut de quelque qualité qu'il a pu ſe flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oſer ſe deſtiner au Théatre, deſtitué des qualités naturelles qui y ſont néceſſaires, telles entre autres que la voix dans un Chanteur. Mais par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la juſteſſe, & la flexibilité. Je penſe qu'un Théatre dont l'objet eſt d'émouvoir le cœur par les Chants, doit être interdit à ces voix dures & bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles; & que, quelque peu de voix que puiſſe avoir un *Acteur*, s'il l'a

juste, touchante, facile, & suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut; il saura toujours bien se faire entendre, s'il sait se faire écouter.

Avec une voix convenable l'*Acteur* doit l'avoir cultivée par l'Art, & quand sa voix n'en auroit pas besoin, il en auroit besoin lui-même pour saisir & rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles. Rien n'est plus insupportable & plus dégoûtant que de voir un Héros dans les transports des passions les plus vives, contraint & gêné dans son rôle, peiner & s'assujettir en écolier qui répete mal sa leçon; montrer, au lieu des combats de l'Amour & de la Vertu, ceux d'un mauvais Chanteur avec la Mesure & l'Orchestre, & plus incertain sur le Ton que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grace sans facilité, & l'*Acteur* dont le rôle lui coûte, ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'*Acteur* d'Opéra d'être un excellent Chanteur, s'il n'est encore un excellent Pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la Symphonie. L'Orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son ame; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la Musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence, & quoiqu'occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un ins-

tant oublier le Perſonnage pour s'occuper du Chanteur, ce n'eſt qu'un Muſicien ſur la Scene; il n'eſt plus *Acteur.* Tel excella dans les autres Parties, qui s'eſt fait ſiffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*Acteur* à qui l'on ne puiſſe, à cet égard, donner le célebre *Chaſſé* pour modele. Cet excellent Pantomime, en mettant toujours ſon Art au-deſſus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'eſt ainſi mis lui-même fort au-deſſus de ſes Confreres: Acteur unique & homme eſtimable, il laiſſera l'admiration & le regret de ſes talens aux Amateurs de ſon Théâtre, & un ſouvenir honorable de ſa perſonne à tous les honnêtes gens.

ADAGIO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un Air déſigne le ſecond, du lent au vîte, des cinq principaux degrés de Mouvement diſtingués dans la Muſique Italienne. (Voyez MOUVEMENT.) *Adagio* eſt un adverbe Italien qui ſignifie, *à l'aiſe*, *poſément*, & c'eſt auſſi de cette maniere qu'il faut battre la Meſure des Airs auxquels il s'applique.

Le mot *Adagio* ſe prend quelquefois ſubſtantivement, & s'applique par métaphore aux morceaux de Muſique dont il détermine le mouvement: il en eſt de même des autres mots ſemblables. Ainſi, l'on dira: un *Adagio* de Tartini, un *Andante* de S. Martino, un *Allegro* de Locatelli, &c.

Affettuoso, *adj. pris adverbialement.* Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement moyen entre l'*Andante* & l'*Adagio*, & dans le caractere du Chant une expreſſion affectueuſe & douce.

Agogé. Conduite. Une des ſubdiviſions de l'ancienne Mélopée, laquelle donne les regles de la marche du Chant par degrés alternativement conjoints ou disjoints, ſoit en montant, ſoit en deſcendant. (Voyez Mélopée.)

Martianus Cappella donne, après Ariſtide Quintilien, au mot *Agogé*, un autre ſens que j'expoſe au mot Tirade.

Agrémens du Chant. On appelle ainſi dans la Muſique Françoiſe certains tours de goſier & autres ornemens affectés aux Notes qui ſont dans telle ou telle poſition, ſelon les regles preſcrites par le goût du Chant. (Voyez Goût du Chant.)

Les principaux de ces *Agrémens* ſont l'Accent, le Coulé, le Flatté, le Martellement, la Cadence pleine, la Cadence briſée, & le Port de Voix. Voyez ces articles chacun en ſon lieu; & la *Planche* B. *Figure* 13.

Aigu, *adj.* Se dit d'un Son perçant ou élevé par rapport à quelque autre Son. (Voyez Son.)

En ce ſens, le mot *Aigu* eſt oppoſé au mot *Grave.* Plus les vibrations du corps ſonore ſont fréquentes, plus le Son eſt *Aigu.*

Les Sons considérés sous les rapports d'*Aigus* & de *Graves* sont le sujet de l'Harmonie. (Voyez HARMONIE, ACCORD.)

AJOUTÉE, ou *Acquise*, ou *Surnuméraire*, *adj. pris substantivement.* C'étoit dans la Musique Grecque la Corde ou le Son qu'ils appelloient PROSLAMBANOMENOS. (*Voyez ce mot.*)

Sixte-ajoutée est une Sixte qu'on ajoute à l'Accord parfait, & de laquelle cet Accord ainsi augmenté prend le nom. (Voyez ACCORD & SIXTE.)

AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une Chanson, ou d'une petite Piece de Poésie propre à être chantée, & par extension l'on appelle *Air* la chanson même.

Dans les Opéra l'on donne le nom d'*Airs* à tous les Chants mesurés pour les distinguer du Récitatif, & généralement on appelle *Air* tout morceau complet de Musique vocale ou instrumentale formant un Chant, soit que ce morceau fasse lui seul une Piece entiere, soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter séparément.

Si le sujet ou le Chant est partagé en deux Parties, l'*Air* s'appelle *Duo*; si en trois, *Trio*, &c.

Saumaise croit que ce mot vient du Latin *æra*; & Burette est de son sentiment, quoique Ménage le combatte dans ses étymologies de la Langue Françoise.

Les Romains avoient leurs ſignes pour le Rhythme ainſi que les Grecs avoient les leurs; & ces ſignes, tirés auſſi de leurs caracteres, ſe nommoient non-ſeulement *numerus*, mais encore *æra*, c'eſt-à-dire, nombre, ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonnius Marcellus. C'eſt en ce ſens que le mot *æra* ſe trouve employé dans ce Vers de Lucile:

Hæc eſt ratio? Perverſa æra! Summa ſubducta improbè!

Et Sextus Rufus s'en eſt ſervi de même.

Or quoique ce mot ne ſe prît originairement que pour le nombre ou la Meſure du Chant, dans la ſuite on en fit le même uſage qu'on avoit fait du mot *numerus*, & l'on ſe ſervit du mot *æra* pour déſigner le Chant même; d'où eſt venu, ſelon les deux Auteurs cités, le mot François *Air*, & l'Italien *Aria* pris dans le même ſens.

Les Grecs avoient pluſieurs ſortes d'*Airs* qu'ils appelloient Nomes ou Chanſons. (Voyez CHANSON.) Les Nomes avoient chacun leur caractere & leur uſage, & pluſieurs étoient propres à quelque Inſtrument particulier, à-peu-près comme ce que nous appellons aujourd'hui *Pieces* ou *Sonates*.

La Muſique moderne a diverſes eſpeces d'*Airs* qui conviennent chacune à quelque eſpece de Danſe dont ces Airs portent le nom. (Voyez MENUET, GAVOTTE, MUSETTE, PASSEPIED, &c.)

Les *Airs* de nos Opéra ſont, pour ainſi dire, la toile ou le fond ſur quoi ſe peignent les tableaux de la Muſique imitative; la Mélodie eſt le deſſein, l'Harmonie eſt le coloris; tous les objets pittoreſques de la belle nature, tous les ſentimens réfléchis du cœur humain ſont les modeles que l'Artiſte imite; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, ſont la fin des ces imitations. (Voyez IMITATION.) Un *Air* ſavant & agréable, un *Air* trouvé par le Génie & compoſé par le Goût, eſt le chef-d'œuvre de la Muſique; c'eſt-là que ſe développe une belle voix, que brille une belle Symphonie; c'eſt-là que la paſſion vient inſenſiblement émouvoir l'ame par le ſens. Après un bel *Air*, on eſt ſatisfait, l'oreille ne deſire plus rien; il reſte dans l'imagination, on l'emporte avec ſoi, on le répete à volonté; ſans pouvoir en rendre une ſeule Note on l'exécute dans ſon cerveau tel qu'on l'entendit au Spectacle; on voit la Scene, l'Acteur, le Théatre; on entend l'accompagnement, l'applaudiſement. Le véritable Amateur ne perd jamais les beaux *Airs* qu'il entendit en ſa vie; il fait recommencer l'Opéra quand il veut.

Les paroles des *Airs* ne vont point toujours de ſuite, ne ſe débitent point comme celles du Récitatif; quoiqu'aſſez courtes pour l'ordinaire, elles ſe coupent, ſe répetent, ſe tranſpoſent au gré du Compoſiteur: elles ne font pas une nar-

ration qui paſſe ; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir ſous divers points de vue, ou un ſentiment dans lequel le cœur ſe complaît, duquel il ne peut, pour ainſi dire, ſe détacher, & les différentes phraſes de l'*Air* ne ſont qu'autant de manieres d'enviſager la même image. Voilà pourquoi le ſujet doit être un. C'eſt par ces répétitions bien entendues, c'eſt par ces coups redoublés qu'une expreſſion qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous tranſporte hors de vous, & c'eſt encore par le même principe que les Roulades, qui, dans les *Airs* pathétiques paroiſſent ſi déplacées, ne le ſont pourtant pas toujours : le cœur preſſé d'un ſentiment très-vif l'exprime ſouvent par des Sons inarticulés plus vivement que par des paroles. (Voyez NEUME.)

La forme des *Airs* eſt de deux eſpeces. Les petits *Airs* ſont ordinairement compoſés de deux Repriſes qu'on chante chacune deux fois ; mais les grands *Airs* d'Opéra ſont le plus ſouvent en Rondeau. (Voyez RONDEAU.)

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *Air* en Rondeau, marquent qu'il faut reprendre la premiere Partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où eſt marqué le renvoi.

ALLA BREVE. Terme Italien qui marque une ſorte de Meſure à deux Temps fort vîte & qui ſe note pourtant avec une Ronde ou ſémi-breve par Temps. Elle n'eſt plus guere d'uſage qu'en

Italie, & ſeulement dans la Muſique d'Egliſe Elle répond aſſez à ce qu'on appelloit en France du *Gros-fa*.

Alla Zoppa. Terme Italien qui annonce un mouvement contraint, & ſyncopant entre deux Temps, ſans ſyncoper entre deux Meſures; ce qui donne aux Notes une marche inégale & comme boiteuſe. C'eſt un avertiſſement que cette même marche continue ainſi juſqu'à la fin de l'Air.

Allegro, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien écrit à la tête d'un Air, indique, du vîte au lent, le ſecond des cinq principaux degrés de Mouvement diſtingués dans la Muſique Italienne. *Allegro*, ſignifie *gai*; & c'eſt auſſi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *preſto*. Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne ſoit propre qu'à des ſujets gais; il s'applique ſouvent à des tranſports de fureur, d'emportement, & de déſeſpoir, qui n'ont rien moins que de la gaieté. (Voyez Mouvement.)

Le diminutif *Allegretto* indique une gaieté plus modérée, un peu moins de vivacité dans la Meſure.

Allemande, *ſ. f.* Sorte d'Air ou de Piece de Muſique dont la Muſique eſt à quatre Temps & ſe bat gravement. Il paroît par ſon nom que ce caractere d'Air nous eſt venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y ſoit point connu du tout. L'*Allemande* en Sonate eſt par-tout vieillie, & à peine les Muſiciens s'en ſervent-ils aujourd'hui: ceux

qui s'en ſervent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

ALLEMANDE, eſt auſſi l'Air d'une Danſe fort commune en Suiſſe & en Allemagne. Cet Air, ainſi que la Danſe, a beaucoup de gaieté, il ſe bat à deux temps.

ALTUS. Voyez HAUTE-CONTRE.

AMATEUR, celui qui, ſans être Muſicien de profeſſion, fait ſa Partie dans un Concert pour ſon plaiſir & par amour pour la Muſique.

On appelle encore *Amateurs* ceux qui, ſans ſavoir la Muſique, ou du moins ſans l'exercer, s'y connoiſſent, ou prétendent s'y connoître, & fréquentent les Concerts.

Ce mot eſt traduit de l'Italien *Dilettante.*

AMBITUS, *ſ. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque Ton ou Mode du grave à l'aigu : car quoique l'étendue d'un Mode fût en quelque maniere fixée à deux Octaves, il y avoit des Modes irréguliers dont l'*Ambitus* excédoit cette étendue, & d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas.

Dans le Plain-Chant, ce mot eſt encore uſité : mais l'*Ambitus* des Modes parfaits n'y eſt que d'une Octave : ceux qui la paſſent s'appellent *Modes ſuperflus*; ceux qui n'y arrivent pas, *Modes diminués.* (Voyez MODES, TONS DE L'EGLISE.)

AMOROSO. Voyez TENDREMENT.

ANACAMPTOS. Terme de la Muſique Grecque, qui ſignifie une ſuite de Notes rétrogrades, ou

procédant de l'aigu au grave ; c'eſt le contraire de l'*Euthia*. Une des parties de l'ancienne Mélopée portoit auſſi le nom d'*Anacamptoſa*. (Voyez MÉLOPÉE.)

ANDANTE, *adj. pris ſubſtantivement*. Ce mot écrit à la tête d'un Air déſigne, du lent au vîte, le troiſieme des cinq principaux degrés de Mouvement diſtingués dans la Muſique Italienne. *Andante* eſt le Participe du verbe Italien *Andare*, aller. Il caractériſe un mouvement marqué ſans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on déſigne en François par le mot *Gracieuſement*. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif ANDANTINO indique un peu moins de gaieté dans la Meſure : ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif *Larghetto* ſignifiant tout le contraire. (Voyez LARGO.)

ANONNER, *v. n.* C'eſt déchiffrer avec peine & en héſitant la Muſique qu'on a ſous les yeux.

ANTIENNE, *ſ. f.* En Latin, *Antiphona*. Sorte de Chant uſité dans l'Egliſe Catholique.

Les *Antiennes* ont été ainſi nommées parce que dans leur origine on les chantoit à deux chœurs qui ſe répondoient alternativement, & l'on comprenoit ſous ce titre les Pſeaumes & les Hymnes que l'on chantoit dans l'Egliſe. Ignace, Diſciple des Apôtres, a été, ſelon Socrate, L'Auteur de cette maniere de chanter parmi les Grecs, & Ambroiſe l'a introduite dans L'Egliſe Latine. Théo-

Théodoret en attribue l'invention à Diodore & à Flavien.

Aujourd'hui la ſignification de ce terme eſt reſtreinte à certains paſſages courts tirés de l'Ecriture, qui conviennent à la Fête qu'on célebre, & qui précédant les Pſeaumes & Cantiques, en reglent l'intonation.

L'on a auſſi conſervé le nom d'*Antiennes* à quelques Hymnes qu'on chante en l'honneur de la Vierge, telles que *Regina Cœli ; Salve Regina*, *&c.*

ANTIPHONIE, *ſ. f.* Nom que donnoient les Grecs à cette eſpece de Symphonie qui s'exécutoit par diverſes voix ou par divers Inſtrumens à l'Octave ou à la double Octave, par oppoſition à celle qui s'exécutoit au ſimple Uniſſon, & qu'ils appelloient *Homophonie.* (Voyez SYMPHONIE, HOMOPHONIE.)

Ce mot vient d'Ἀντὶ *contre*, & de Φωνή, *voix* ; comme qui diroit *oppoſition de voix.*

ANTIPHONIER ou ANTIPHONAIRE, *ſ. m.* Livre qui contient en Notes les Antiennes & autres Chants dont on uſe dans l'Egliſe Catholique.

APOTHETUS. Sorte de Nome propre aux Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

APOTOME, *ſ. m.* Ce qui reſte d'un Ton majeur après qu'on en a retranché un *Limma*, qui eſt un Intervalle moindre d'un Comma que le Sémi-Ton majeur. Par conſéquent, l'*Apotome* eſt

d'un Comma plus grand que le Semi-Ton moyen. (Voyez COMMA, SEMI-TON.)

Les Grecs qui n'ignoroient pas que le Ton majeur ne peut, par des divisions rationelles, se partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de plusieurs manieres. (Voyez INTERVALLE.)

De l'une de ces divisions, inventées par Pythagore, ou plutôt, par Philolaüs son Disciple, résultoit le Dièse ou Limma d'un côté, & de l'autre l'*Apotome*, dont la raison est de 2048 à 2187.

La génération de cet *Apotome* se trouve à la Septieme Quinte *ut* Dièse en commençant par *ut* naturel : car la quantité dont cet *ut* Dièse surpasse l'*ut* naturel le plus rapproché, est précisément le rapport que je viens de marquer.

Les Anciens donnoient encore le même nom à d'autres Intervalles. Ils appelloient *Apotome majeur* un petit Intervalle que M. Rameau appelle Quart de Ton enharmonique, lequel est formé de deux Sons en raison de 125 à 128.

Et ils appelloient *Apotome mineur* l'Intervalle de deux Sons en raison de 2025 à 2048 ; Intervalle encore moins sensible à l'oreille que le précédent.

Jean de Muris & ses Comtemporains, donnent par-tout le nom d'*Apotome* au Sémi-Ton mineur, celui de *Dièse* au Sémi-Ton majeur.

APPRÉCIABLE, *adj.* Les Sons *Appréciables* sont ceux dont on peut trouver ou sentir l'Unisson &

calculer les Intervalles. M. Euler donne un espace de huit Octaves depuis le Son le plus aigu jusqu'au Son le plus grave *Appréciables* à notre oreille : mais ces Sons extrêmes n'étant guere agréables, on ne passe pas communément dans la pratique les bornes de cinq Octaves, telles que les donne le Clavier à Ravalement. Il y a aussi un degré de force au-delà duquel le Son ne peut plus s'*Apprécier*. On ne sauroit *Apprécier* le Son d'une grosse cloche dans le clocher même ; il faut en diminuer la force en s'éloignant, pour le distinguer. De même les Sons d'une voix qui crie, cessent d'être *Appréciables* ; c'est pourquoi ceux qui chantent fort sont sujets à chanter faux. A l'égard du bruit, il ne s'*Apprécie* jamais ; & c'est ce qui fait sa différence d'avec le Son. (Voyez BRUIT & SON.)

APYCNI, *adj. plur.* Les Anciens appelloient ainsi dans les Genres épais trois des huit Sons stables de leur systême ou Diagramme, lesquels ne touchoient d'aucun côté les Intervalles serrés ; savoir la Proslambanomene, la Néte Synnéménon, & la Néte Hyperboléon.

Ils appelloient aussi *Apycnos* ou *non-épais* le Genre Diatonique, parce que dans les Tetracordes de ce Genre la somme des deux premiers Intervalles étoit plus grande que le troisieme. (Voyez EPAIS, GENRE, SON, TETRACORDE.)

ARBITRIO. Voyez CADENZA.

Arco, *Archet*, *s. m.* Ces mots Italiens *Con l'Arco*, marquent qu'après avoir pincé les cordes, il faut reprendre l'*Archet* à l'endroit où ils sont écrits.

Ariette, *s. f.* Ce diminutif, venu de l'Italien, signifie proprement *petit Air*; mais le sens de ce mot est changé en France, & l'on y donne le nom d'*Ariettes* à de grands morceaux de Musique d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai & marqué, qui se chantent avec des Accompagnemens de Symphonie, & qui sont communément en Rondeau. (Voyez Air, Rondeau.)

Arioso, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien à la tête d'un Air, indique une maniere de Chant soutenue, développée, & affectée aux grands Airs.

Aristoxéniens. Secte qui eut pour Chef Aristoxene de Tarente, Disciple d'Aristote, & qui étoit opposée aux Pythagoriciens sur la Mesure des Intervalles & sur la maniere de déterminer les rapports des Sons, de sorte que les *Aristoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, & les Pythagoriciens à la précision du calcul. (Voyez Pythagoriciens.)

Armer la clef. C'est y mettre le nombre de Dièses ou de Bémols convenables au Ton & au Mode dans lequel on veut écrire de la Musique. (Voyez Bemol, Clef, Diese.)

Arpéger, *v. n.* C'est faire une suite d'Arpèges. (*Voyez l'Article suivant.*)

ARPEGGIO, ARPEGE, OU ARPÉGEMENT, *s. m.* Maniere de faire entendre successivement & rapidement les divers Sons d'un Accord, au lieu de les frapper tous à la fois.

Il y a des Instrumens sur lesquels on ne peut former un Accord plein qu'en Arpégeant; tels sont le Violon, le Violoncelle, la Viole, & tous ceux dont on joue avec l'Archet; car la convexité du Chevalet empêche que l'Archet ne puisse appuyer à la fois sur toutes les cordes. Pour former donc des Accords sur ces Instrumens, on est contraint d'Arpéger, & comme on ne peut tirer qu'autant de Sons qu'il y a de cordes, l'*Arpège* du Violoncelle ou du Violon ne sauroit être composé de plus de quatre Sons. Il faut pour Arpéger que les doigts soient arrangés chacun sur sa corde, & que l'*Arpège* se tire d'un seul & grand coup d'Archet qui commence fortement sur la plus grosse corde, & vienne finir en tournant & adoucissant sur la Chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient sur les cordes que successivement, ou qu'on donnât plusieurs coups d'Archet, ce ne seroit plus Arpéger; ce seroit passer très-vîte plusieurs Notes de suite.

Ce qu'on fait sur le Violon par nécessité, on le pratique par goût sur le Clavessin. Comme on ne peut tirer de cet Instrument que des Sons qui ne tiennent pas, on est obligé de les refrapper sur des Notes de longue durée. Pour faire durer un Accord plus long-tems, on le frappe

en Arpégeant, commençant par les Sons bas, & obſervant que les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que tout l'*Arpège* ne ſoit achevé, afin que l'on puiſſe entendre à la fois tous les Sons de l'Accord. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Arpeggio eſt un mot Italien qu'on a franciſé dans celui d'*Arpège*. Il vient du mot *Arpa*, à cauſe que c'eſt du jeu de la Harpe qu'on a tiré l'idée de l'*Arpégement*.

ARSIS & THESIS. Termes de Muſique & de Proſodie. Ces deux mots ſont Grecs. *Arſis* vient du Verbe ἄιρω, *tollo*, j'éleve, & marque l'élévation de la voix ou de la main ; l'abaiſſement qui ſuit cette élévation eſt ce qu'on appelle, Θεσις *depoſitio*, *remiſſio*.

Par rapport donc à la Meſure, *per Arſin* ſignifie, *en levant*, ou *durant le premier temps* ; *per Theſin*, *en baiſſant*, ou *durant le dernier temps*. Sur quoi l'on doit obſerver que notre maniere de marquer la Meſure eſt contraire à celle des Anciens ; car nous frappons le premier temps & levons le dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dire qu'*Arſis* indique le *temps fort*, & *Theſis* le *temps foible*. (Voyez MESURE, TEMPS, BATTRE LA MESURE.)

Par rapport à la voix, on dit qu'un Chant, un Contre-Point, une Fugue, ſont *per Theſin*, quand les Notes montent du grave à l'aigu ; *per Arſin*, quand elles deſcendent de l'aigu au grave.

Fugue *per Arsin* & *Thesin*, est celle qu'on appelle aujourd'hui Fugue renversée ou Contre-Fugue, dans laquelle la réponse se fait en sens contraire; c'est-à-dire, en descendant si la Guide a monté, & en montant si la Guide a descendu. (Voyez FUGUE.)

ASSAI. Adverbe augmentatif qu'on trouve assez souvent joint au mot qui indique le mouvement d'un Air. Ainsi *presto Assai*, *largo Assai*, signifient *fort vite*, *fort lent.* L'Abbé Brossard a fait sur ce mot une de ses bévues ordinaires en substituant à son vrai & unique sens celui d'*une sage médiocrité de lenteur ou de vitesse.* Il a cru qu'*Assai* signifioit *assez.* Sur quoi l'on doit admirer la singuliere idée qu'a eu cet Auteur de préférer, pour son vocabulaire, à sa Langue maternelle une Langue étrangere qu'il n'entendoit pas.

AUBADE, *s. f.* Concert de nuit en plein air sous les fenêtres de quelqu'un. (Voyez SÉRÉNADE.)

AUTHENTIQUE ou AUTHENTE, *adj.* Quand l'Octave se trouve divisée harmoniquement, comme dans cette proportion 6. 4 : 3. c'est-à-dire, quand la Quinte est au Grave, & la Quarte à l'aigu, le Mode ou le Ton s'appelle *Authentique* ou *Authente*; à la différence du Ton *Plagal* où l'Octave est divisée arithmétiquement, comme dans cette proportion 4. 3. 2 : ce qui met la Quarte au grave & la Quinte à l'aigu.

A cette explication adoptée par tous les Auteurs, mais qui ne dit rien, j'ajouterai la suivante ; le Lecteur pourra choisir.

Quand la Finale d'un Chant en est aussi la Tonique, & que le Chant ne descend pas jusqu'à la Dominante au-dessous, le Ton s'appelle *Authentique* : mais si le Chant descend ou finit à la Dominante, le Ton est *Plagal*. Je prends ici ces mots de *Tonique* & de *Dominante* dans l'acception musicale.

Ces différences d'*Authente* & de *Plagal* ne s'observent plus que dans le Plaint-Chant ; &, soit qu'on place la Finale au bas du Diapason, ce qui rend le Ton *Authentique* ; soit qu'on la place au milieu, ce qui le rend *Plagal* ; pourvu qu'au surplus la Modulation soit réguliere, la Musique moderne admet tous les Chants comme *Authentiques* également, en quelque lieu du Diapason que puisse tomber la Finale. (Voyez MODE.)

Il y a dans les huit Tons de l'Eglise Romaine quatre Tons *Authentiques* ; savoir, le premier, le troisieme, le cinqieme, & le septieme. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

On appelloit autrefois *Fugue Authentique* celle dont le sujet procédoit en montant ; mais cette dénomination n'est plus d'usage.



B.

B *fa si*, ou B *fa b mi*, ou ſimplement B. Nom du ſeptieme Son de la Gamme de l'Arétin, pour lequel les Italiens & les autres Peuples de l'Europe répetent le B, diſant B *mi* quand il eſt naturel, B *fa* quand il eſt Bémol; mais les François l'appellent *Si*. (Voyez SI.)

B *Mol*. (Voyez BE'MOL.)

B *Quarre*. (Voyez BE'QUARRE.)

BALLET, *ſ. m.* Action théatrale qui ſe repréſente par la Danſe guidée par la Muſique. Ce mot vient du vieux François *Baller*, danſer, chanter, ſe réjouir.

La Muſique d'un *Ballet* doit avoir encore plus de cadence & d'accent que la Muſique vocale, parce qu'elle eſt chargée de ſignifier plus de choſes, que c'eſt à elle ſeule d'inſpirer au Danſeur la chaleur & l'expreſſion que le Chanteur peut tirer des paroles, & qu'il faut, de plus, qu'elle ſupplée, dans le langage de l'ame & des paſſions, tout ce que la Danſe ne peut dire aux yeux du Spectateur.

Ballet eſt encore le nom qu'on donne en France à une bizarre ſorte d'Opéra, où la Danſe n'eſt guere mieux placée que dans les autres, & n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *Ballets* les Actes forment autant de ſujets

différens liés ſeulement entre eux par quelques rapports généraux étrangers à l'action, & que le Spectateur n'appercevroit jamais, ſi l'Auteur n'avoit ſoin de l'en avertir dans le Prologue.

Ces *Ballets* contiennent d'autres *Ballets* qu'on appelle autrement *Divertiſſemens* ou *Fêtes*. Ce ſont des ſuites de Danſes qui ſe ſuccedent ſans ſujet, ni liaiſon entre elles, ni avec l'action principale, & où les meilleurs Danſeurs ne ſavent vous dire autre choſe ſinon qu'ils danſent bien. Cette Ordonnance peu théatrale ſuffit pour un Bal où chaque Acteur a rempli ſon objet lorſqu'il s'eſt amuſé lui-même, & où l'intérêt que le Spectateur prend aux perſonnes le diſpenſe d'en donner à la choſe ; mais ce défaut de ſujet & de liaiſon ne doit jamais être ſouffert ſur la Scene, pas même dans la repréſentation d'un Bal, où le tout doit être lié par quelque action ſecrete qui ſoutienne l'attention & donne de l'intérêt au Spectateur. Cette adreſſe d'Auteur n'eſt pas ſans exemple, même à l'Opéra François, & l'on en peut voir un très-agréable dans les *Fêtes vénitiennes*, Acte du Bal.

En général, toute Danſe qui ne peint rien qu'elle même, & tout *Ballet* qui n'eſt qu'un Bal, doivent être bannis du Théatre lyrique. En effet, l'action de la Scene eſt toujours la repréſentation d'une autre action, & ce qu'on y voit n'eſt que l'image de ce qu'on y ſuppoſe ; de ſorte que ce ne doit jamais être un tel ou un tel

Danſeur qui ſe préſente à vous, mais le perſonnage dont il eſt revêtu. Ainſi, quoique la Danſe de Société puiſſe ne rien repréſenter qu'elle même, la Danſe théatrale doit néceſſairement être l'imitation de quelque autre choſe, de même que l'Acteur chantant repréſente un homme qui parle, & la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire ſorte de *Ballets* eſt celle qui roule ſur des ſujets allégoriques & où par conſéquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces ſortes de Drames conſiſte à préſenter ſous des images ſenſibles des rapports purement intellectuels, & à faire penſer au Spectateur toute autre choſe que ce qu'il voit, comme ſi, loin de l'attacher à la Scene, c'étoit un mérite de l'en éloigner. Ce genre exige, d'ailleurs, tant de ſubtilité dans le Dialogue, que le Muſicien ſe trouve dans un Pays perdu parmi les pointes, les alluſions & les épigrammes, tandis que le Spectateur ne s'oublie pas un moment : comme qu'on faſſe, il n'y aura jamais que le ſentiment qui puiſſe amener celui-ci ſur la Scene & l'identifier, pour ainſi dire, avec les Acteurs ; tout ce qui n'eſt qu'intellectuel l'arrache à la Piece, & le rend à lui-même. Auſſi voit-on que les Peuples qui veulent & mettent le plus d'eſprit au Théatre ſont ceux qui ſe ſoucient le moins de l'illuſion. Que fera donc le Muſicien ſur des Drames qui ne donnent aucune priſe à ſon Art?

Si la Musique ne peint que des sentimens ou des images, comment rendra-t-elle des idées purement métaphysiques, telles que les allégories, où l'esprit est sans cesse occupé du rapport des objets qu'on lui présente avec ceux qu'on veut lui rappeller ?

Quand les Compositeurs voudront réfléchir sur les vrais principes de leur Art, ils mettront, avec plus de discernement dans le choix des Drames dont ils se chargent, plus de vérité dans l'expression de leurs sujets ; & quand les paroles des Opéra diront quelque chose, la Musique apprendra bientôt à parler.

BARBARE, *adj.* Mode Barbare. Voyez LYDIEN.

BARCAROLLES, *s. f.* Sorte de Chansons en Langue Vénitienne que chantent les Gondoliers à Venise. Quoique les Airs des *Barcarolles* soient faits pour le Peuple, & souvent composés par les Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie & un accent si agréable qu'il n'y a pas de Musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir & d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les Gondoliers à tous les Théatres, les met à portée de se former sans frais l'oreille & le goût ; de sorte qu'ils composent & chantent leurs Airs en gens qui, sans ignorer les finesses de la Musique, ne veulent point altérer le genre simple & naturel de leurs *Barcarolles.* Les paroles de ces Chansons sont communément plus que

naturelles, comme les converſations de ceux qui les chantent: mais ceux à qui les peintures fidelles des mœurs du Peuple peuvent plaire, & qui aiment d'ailleurs le Dialecte Vénitien, s'en paſſionnent facilement, ſéduits par la beauté des Airs; de ſorte que pluſieurs curieux en ont de très-amples recueils.

N'oublions pas de remarquer à la gloire du Taſſe, que la plupart des Gondoliers ſavent par cœur une grande partie de ſon Poëme de *la Jéruſalem délivrée*, que pluſieurs le ſavent tout entier, qu'ils paſſent les nuits d'été ſur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre, que c'eſt aſſurément une belle *Barcarolle* que le Poëme du Taſſe, qu'Homere ſeul eut avant lui l'honneur d'être ainſi chanté, & que nul autre Poëme Epique n'en a eu depuis un pareil.

BARDES. Sorte d'hommes très-ſinguliers, & très-reſpectés jadis dans les Gaules, leſquels étoient à la fois Prêtres, Prophetes, Poëtes, & Muſiciens.

Bochard fait dériver ce nom de *Parat*, chanter; & Camden convient avec Feſtus que *Barde* ſignifie un Chanteur, en Celtique *Bard*.

BARIPYCNI, *adj.* Les Anciens appelloient ainſi cinq des huit Sons ou Cordes ſtables de leur ſyſtême ou Diagramme; ſavoir, l'Hypaté-Hypaton, l'Hypaté-Mèſon, la Mèſe, la Paramèſe,

& la Néte-Dièzeugménon. (Voyez PYCNI, SON, TETRACORDE.)

BARYTON. Sorte de voix entre la Taille & la Baſſe. (Voyez CONCORDANT.)

BAROQUE. Une Muſique *Baroque* eſt celle dont l'Harmonie eſt confuſe, chargée de Modulations & de Diſſonnances, le Chant dur & peu naturel, l'intonation difficile, & le Mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *Baroco* des Logiciens.

BARRÉ, C *barré*, ſorte de Meſure. (Voyez C.)

BARRES. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque Meſure, ſur les cinq lignes de la Portée, pour ſéparer la Meſure qui finit de celle qui recommence. Ainſi les Notes contenues entre deux *Barres* forment toujours une meſure complete, égale en valeur & en durée à chacune des autres Meſures compriſes entre deux autres *Barres*, tant que le Mouvement ne change pas : mais comme il y a pluſieurs ſortes de Meſures qui different conſidérablement en durée, les mêmes différences ſe trouvent dans les valeurs contenues entre deux *Barres* de chacune de ces eſpeces de Meſures. Ainſi dans le grand Triple qui ſe marque par ce ſigne $\frac{3}{2}$ & qui ſe bat lentement, la ſomme des Notes compriſes entre deux *Barres* doit faire une Ronde & demie ; & dans le petit triple $\frac{3}{8}$, qui ſe bat vîte, les

les deux *Barres* n'enferment que trois Croches ou leur valeur : de ſorte que huit fois la valeur contenue entre deux *Barres* de cette derniere Meſure ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *Barres* de l'autre.

Le principal uſage des *Barres* eſt de diſtinguer les Meſures & d'en indiquer le *Frappé*, lequel ſe fait toujours ſur la Note qui ſuit immédiatement la *Barre*. Elles ſervent auſſi dans les Partitions à montrer les Meſures correſpondantes dans chaque portée. (Voyez PARTITION.)

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'eſt aviſé de tirer des *Barres* de Meſure en Meſure. Auparavant la Muſique étoit ſimple ; on n'y voyoit guere que des Rondes, des Blanches & des Noires, peu de Croches, preſque jamais de Doubles-Croches. Avec des diviſions moins inégales, la Meſure en étoit plus aiſée à ſuivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs Muſiciens embarraſſés à bien exécuter l'ancienne Muſique d'Orlande & de Claudin. Ils ſe perdoient dans la Meſure, faute des *Barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne ſuivoient qu'avec peine des Parties chantées autrefois couramment par les Muſiciens d'Henri III & de Charles IX.

BAS, en Muſique, ſignifie la même choſe que *Grave*, & ce terme eſt oppoſé à *haut* ou *aigu*. On dit ainſi que le Ton eſt trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les Sons dans le *bas*. *Bas* ſignifie auſſi quelquefois douce-

ment, à demi-voix ; & en ce ſens il eſt oppoſé à *fort*. On dit *parler bas*, chanter ou ſpalmodier à *Baſſe*-voix. Il chantoit ou parloit ſi *bas* qu'on avoit peine à l'entendre.

Coulez ſi lentement & murmurez ſi *bas*,
Qu'Iſſé ne vous entende pas.
La Motte.

Bas ſe dit encore, dans la ſubdiviſion des Deſſus chantans, de celui des deux qui eſt au-deſſous de l'autre ; ou, pour mieux dire, *Bas*-deſſus eſt un Deſſus dont le Diapaſon eſt au-deſſous du *Médium* ordinaire. (Voyez DESSUS.)

BASSE. Celle des quatre Parties de la Muſique qui eſt au-deſſous des autres, la plus baſſe de toutes, d'où lui vient le nom de *Baſſe*. (Voyez PARTITION.)

La *Baſſe* eſt la plus importante des Parties, c'eſt ſur elle que s'établit le corps de l'Harmonie ; auſſi eſt-ce une maxime chez les Muſiciens que, quand la *Baſſe* eſt bonne, rarement l'Harmonie eſt mauvaiſe.

Il y a pluſieurs ſortes de *Baſſes*. *Baſſe-fondamentale*, dont nous ferons un Article ci-après.

Baſſe-continue : ainſi appellée, parce qu'elle dure pendant toute la Piece. Son Principal uſage, outre celui de régler l'Harmonie, eſt de ſoutenir la Voix & de conſerver le Ton. On prétend que c'eſt un *Ludovico Viana*, dont il en reſte un Traité, qui, vers le commencement

du

du dernier siecle, la mit le premier en usage.

Basse-figurée, qui, au lieu d'une seule Note, en partage la valeur en plusieurs autres Notes sous un même Accord. (Voyez HARMONIE FIGURE'E.)

Basse-contrainte, dont le sujet ou le Chant, borné à un petit nombre de Mesures, comme quatre ou huit, recommence sans cesse, tandis que les Parties supérieures poursuivent leur Chant & leur Harmonie, & les varient de différentes manieres. Cette *Basse* appartient originairement aux Couplets de la Chaconne; mais on ne s'y asservit plus aujourd'hui. La *Basse-contrainte* descendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la Tonique ou de la Dominante dans les Tons mineurs, est admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens & périodiques affectent insensiblement l'ame, & la disposent à la langueur & à la tristesse. On en voit des exemples dans plusieurs Scenes des Opéra François. Mais si ces *Basses* font un bon effet à l'oreille, il en est rarement de même des Chants qu'on leur adapte, & qui ne sont, pour l'ordinaire, qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures & mal amenées qu'on y évite avec peine, ces Chants, retournés de mille manieres & cependant monotones, produisent des renversemens peu harmonieux & sont eux-mêmes assez

peu chantans, en ſorte que le Deſſus s'y reſſent beaucoup de la contrainte de la *Baſſe.*

Baſſe-chantante eſt l'eſpece de Voix qui chante la Partie de la Baſſe. Il y a des *Baſſes-récitantes* & des *Baſſes-de-Chœur*; des Concordans ou *Baſſe-tailles* qui tiennent le milieu entre la Taille & la *Baſſe*; des *Baſſes* proprement dites que l'uſage fait encore appeller *Baſſe-tailles*, & enfin des *Baſſe-Contres* les plus graves de toutes les Voix, qui chantent la *Baſſe* ſous la *Baſſe* même, & qu'il ne faut pas confondre avec les *Contre-baſſes*, qui ſont des Inſtrumens.

Basse-Fondamentale, eſt celle qui n'eſt formée que des Sons fondamentaux de l'Harmonie; de ſorte qu'au deſſous de chaque Accord elle fait entendre le vrai Son fondamental de cet Accord, c'eſt-à-dire celui duquel il dérive par les regles de l'Harmonie. Par où l'on voit que la *Baſſe-fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une ſucceſſion réguliere & fondamentale, ſans quoi la marche des Parties ſupérieures ſeroit mauvaiſe.

Pour bien entendre ceci, il faut ſavoir que, ſelon le ſyſtême de M. Rameau que j'ai ſuivi dans cet Ouvrage, tout Accord, quoique formé de pluſieurs Sons, n'en a qu'un qui lui ſoit fondamental; ſavoir, celui qui a produit cet Accord & qui lui ſert de *Baſſe* dans l'ordre direct & naturel. Or, la *Baſſe* qui regne ſous toutes les au-

tres Parties n'exprime pas toujours les Sons fondamentaux des Accords : car entre tous les Sons qui forment un Accord, le Compositeur peut porter à la *Basse* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *Basse*, au beau Chant, & sur-tout à l'expression, comme je l'expliquerai dans la suite. Alors le vrai Son fondamental, au lieu d'être à sa place naturelle qui est la *Basse*, se transporte dans les autres Parties, ou même ne s'exprime point du tout; & un tel Accord s'appelle Accord renversé. Dans le fond un Accord renversé ne differe point de l'Accord direct qui l'a produit; car ce sont toujours les mêmes Sons: mais ces Sons formant des combinaisons différentes, on a long-tems pris toutes ces combinaisons pour autant d'Accords fondamentaux, & on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *Accord*, & qui ont achevé de les distinguer, comme si la différence des noms en produisoit réellement dans l'espece.

M. Rameau a montré dans son Traité de l'Harmonie, & M. d'Alembert, dans ses Elémens de Musique, a fait voir encore plus clairement, que plusieurs de ces prétendus Accords n'étoient que des renversemens d'un seul. Ainsi l'Accord de Sixte n'est qu'un Accord parfait dont la Tierce est transportée à la *Basse*; en y portant la Quinte on aura l'Accord de Sixte-Quarte. Voilà donc trois combinaisons d'un Accord

E 2

qui n'a que trois Sons ; ceux qui en ont quatre sont susceptibles de quatre combinaisons, chaque Son pouvant être porté à la *Basse*. Mais en portant au-dessous de celle-ci une autre *Basse* qui, sous toutes les combinaisons d'un même Accord, présente toujours le Son fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le nombre des Accords consonnans, & au quart le nombre des dissonnans. Ajoutez à cela tous les Accords par supposition qui se réduisent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'Harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré dans l'état de confusion où étoient ses regles avant M. Rameau. C'est certainement, comme l'observe cet Auteur, une chose étonnante qu'on ait pu pousser la pratique de cet Art au point où elle est parvenue sans en connoître le fondement, & qu'on ait exactement trouvé toutes les regles sans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'est la *Basse-fondamentale* sous les Accords, parlons maintenant de sa marche & de la maniere dont elle lie ces Accords entr'eux. Les préceptes de l'Art sur ce point peuvent se réduire aux six regles suivantes.

I. La *Basse-fondamentale* ne doit jamais sonner d'autres Notes que celles de la Gamme du Ton où l'on est, ou de celui où l'on veut passer. C'est la premiere & la plus indispensable de toutes ses regles.

II. Par la ſeconde, ſa marche doit être tellement ſoumiſe aux loix de la Modulation, qu'elle ne laiſſe jamais perdre l'idée d'un Ton qu'en prenant celle d'un autre; c'eſt-à-dire que la *Baſſe-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laiſſer oublier un moment dans quel Ton l'on eſt.

III. Par la troiſieme, elle eſt aſſujettie à la liaiſon des Accords & à la préparation des Diſſonnances : préparation qui n'eſt, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaiſon, & qui, par conſéquent, n'eſt jamais néceſſaire quand la liaiſon peut exiſter ſans elle. (Voyez LIAISON, PRÉPARER.)

IV. Par la quatrieme, elle doit après toute Diſſonnance, ſuivre le progrès qui lui eſt preſcrit par la néceſſité de la ſauver (Voyez SAUVER.)

V. Par la cinquieme, qui n'eſt qu'une ſuite des précédentes, la *Baſſe-fondamentale* ne doit marcher que par Intervalles conſonnans; ſi ce n'eſt ſeulement dans un acte de Cadence rompue, ou après un Accord de Septieme diminuée, qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *Baſſe-fondamentale* eſt mauvaiſe.

VI. Enfin, par la ſixieme, la *Baſſe-fondamentale* ou l'Harmonie ne doit pas ſyncoper, mais marquer la Meſure & les Tems par des changemens d'Accords bien cadencés; en ſorte, par exemple, que les Diſſonnances qui doivent être préparées le ſoient ſur le Tems foible, mais

ſur-tout que tous les repos ſe trouvent ſur le Tems fort. Cette ſixieme regle ſouffre une infinité d'exceptions : mais le Compoſiteur doit pourtant y ſonger, s'il veut faire une Muſique où le mouvement ſoit bien marqué, & dont la Meſure tombe avec grace.

Par-tout où ces regles ſeront obſervées, l'Harmonie ſera réguliere & ſans faute ; ce qui n'empêchera pas que la Muſique n'en puiſſe être déteſtable. (Voyez COMPOSITION.)

Un mot d'éclairciſſement ſur la cinquieme regle ne ſera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *Baſſe-fondamentale* ; ſi elle eſt bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choſes : ou des Accords parfaits ſur des mouvemens conſonnans, ſans leſquels ces Accords n'auroient point de liaiſon, ou des Accords diſſonnans dans des actes de Cadence ; en tout autre cas la Diſſonnance ne ſauroit être ni bien placée, ni bien ſauvée.

Il ſuit de-là que la *Baſſe-fondamentale* ne peut marcher réguliérement que d'une de ces trois manieres. 1°. Monter ou deſcendre de Tierce ou de Sixte. 2°. De Quarte ou de Quinte. 3°. Monter diatoniquement au moyen de la Diſſonnance qui forme la liaiſon, ou par licence ſur un Accord parfait. Quant à la deſcente diatonique, c'eſt une marche abſolument interdite à la *Baſſe-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux Accords parfaits conſécu-

tifs, séparés par un repos exprimé ou sous-entendu: cette regle n'a point d'autre exception, & c'est pour n'avoir pas démêlé le vrai fondement de certains passages, que M. Rameau a fait descendre diatoniquement la *Basse-fondamentale* sous des Accords de Septieme; ce qui ne se peut en bonne Harmonie. (Voyez CADENCE, DISSONNANCE.)

La *Basse-fondamentale* qu'on n'ajoute que pour servir de preuve à l'Harmonie, se retranche dans l'exécution, & souvent elle y feroit un fort mauvais effet; car elle est, comme dit très-bien M. Rameau, pour le jugement & non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très-ennuyeuse par les retours fréquens du même Accord qu'on déguise & qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manieres sur la Basse-continue; sans compter que les divers renversemens d'Harmonie fournissent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au Chant, & une nouvelle énergie à l'expression. (Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.)

Si la *Basse-fondamentale* ne sert pas à composer de bonne Musique, me dira-t-on; si même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc est-elle utile? Je réponds qu'en premier lieu elle sert de regle aux Ecoliers pour apprendre à former une Harmonie réguliere & à donner à toutes les Parties la marche diatonique & élémentaire qui leur est prescrite par cette *Basse-*

fondamentale. Elle sert, de plus, comme je l'ai déja dit, à prouver si une Harmonie déja faite est bonne & réguliere ; car toute Harmonie qui ne peut être soumise à une *Basse-fondamentale* est réguliérement mauvaise. Elle sert enfin à trouver une Basse-continue sous un Chant donné ; quoiqu'à la vérité celui qui ne saura pas faire directement une Basse-continue ne fera guere mieux une *Basse-fondamentale*, & bien moins encore saura-t-il transformer cette *Basse-fondamentale* en une bonne Basse-continue. Voici toutefois les principales regles que donne M. Rameau pour trouver la *Basse-fondamentale* d'un Chant donné.

I. S'assurer du Ton & du Mode par lesquels on commence, & de tous ceux par où l'on passe. Il y a aussi des regles pour cette recherche des Tons, mais si longues, si vagues, si incompletes, que l'oreille est formée, à cet égard, long-tems avant que les regles soient apprises, & que le stupide qui voudra tenter de les employer, n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours Note à Note, sans jamais savoir où il est.

II. Essayer successivement sous chaque Note les cordes principales du Ton, commençant par les plus analogues, & passant jusqu'aux plus éloignées, lorsque l'on s'y voit forcé.

III. Considérer si la corde choisie peut cadrer avec le Dessus dans ce qui précede & dans ce qui suit par une bonne succession fonda-

mentale, & quand cela ne ſe peut, revenir ſur ſes pas.

IV. Ne changer la Note de *Baſſe-fondamentale* que lorſqu'on a épuiſé toutes les Notes conſécutives du Deſſus qui peuvent entrer dans ſon Accord, ou que quelque Note ſyncopant dans le Chant peut recevoir deux ou pluſieurs Notes de Baſſe, pour préparer des Diſſonnances ſauvées enſuite réguliérement.

V. Etudier l'entrelacement des Phraſes, les ſucceſſions poſſibles de Cadences, ſoit pleines, ſoit évitées, & ſur-tout les repos qui viennent ordinairement de quatre en quatre Meſures ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours ſur les Cadences parfaites ou irrégulieres.

VI. Enfin, obſerver toutes les regles données ci-devant pour la compoſition de la *Baſſe-fondamentale.* Voilà les principales obſervations à faire pour en trouver une ſous un Chant donné; car il y en a quelquefois pluſieurs de trouvables: mais, quoi qu'on en puiſſe dire, ſi le Chant a de l'Accent & du Caractere, il n'y a qu'une bonne *Baſſe-fondamentale* qu'on lui puiſſe adapter.

Après avoir expoſé ſommairement la maniere de compoſer une *Baſſe-fondamentale*, il reſteroit à donner les moyens de la transformer en Baſſe-continue; & cela ſeroit facile, s'il ne falloit regarder qu'à la marche diatonique & au beau Chant

de cette Baſſe : mais ne croyons pas que la Baſſe qui eſt le guide & le ſoutien de l'Harmonie, l'ame &, pour ainſi dire, l'interprete du Chant, ſe borne à des regles ſi ſimples; il y en a d'autres qui naiſſent d'un principe plus ſûr & plus radical, principe fécond mais caché, qui a été ſenti par tous les Artiſtes de génie, ſans avoir été développé par perſonne. Je penſe en avoir jetté le germe dans ma Lettre ſur la Muſique Françoiſe. J'en ai dit aſſez pour ceux qui m'entendent; je n'en dirois jamais aſſez pour les autres. (Voyez toutefoîs UNITÉ DE MÉLODIE.

Je ne parle point ici du Syſtême ingénieux de M. Serre de Geneve, ni de ſa double *Baſſe-fondamentale*; parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une ſagacité digne d'éloges, ont été depuis développés par M. Tartini, dans un Ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. (Voyez SYSTEME.)

BATARD. *Nothus.* C'eſt l'épithete donnée par quelques-uns au Mode Hypophrygien, qui a ſa finale en *ſi*, & conſéquemment ſa Quinte fauſſe; ce qui le retranche des Modes authentiques : & au Mode Eolien, dont la finale eſt en *fa*, & la Quarte ſuperflue; ce qui l'ôte du nombre des Modes plagaux.

BATON. Sorte de barre épaiſſe qui traverſe perpendiculairement une ou pluſieurs lignes de la Portée, & qui, ſelon le nombre des lignes qu'il embraſſe, exprime une plus grande ou

moindre quantité de Mesures qu'on doit passer en silence.

Anciennement il y avoit autant de sortes de *Bâtons* que de différentes valeurs de Notes, depuis la Ronde qui vaut une Mesure, jusqu'à la Maxime qui en valoit huit, & dont la durée en silence s'évaluoit par un *Bâton* qui, partant d'une ligne, traversoit trois espaces & alloit joindre la quatrieme ligne.

Aujourd'hui le plus grand *Bâton* est de quatre Mesures: ce *Bâton*, partant d'une ligne, traverse la suivante & va joindre la troisieme (*Planche* A. *figure* 12.) On le répete une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit Mesures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, & l'on ajoute ordinairemeut au-dessus un chiffre qui dispense de calculer la valeur de tous ces *Bâtons*. Ainsi les signes couverts du chiffre 16 dans la même figure 12, indiquent un silence de seize Mesures; je ne vois pas trop à quoi bon ce double signe d'une même chose. Aussi les Italiens, à qui une plus grande pratique de la Musique suggere toujours les premiers moyens d'en abréger les signes, commencent-ils à supprimer les *Bâtons*, auxquels ils substituent le chiffre qui marque le nombre de Mesures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, est de ne pas confondre ces chiffres dans la Portée avec d'autres chiffres semblables qui peuvent marquer l'espece de la Mesure employée. Ainsi, dans la

figure 13, il faut bien diſtinguer le ſigne du *trois Tems* d'avec le nombre des Pauſes à compter, de peur qu'au lieu de 31 Meſures ou Pauſes, on n'en comptât 331.

Le plus petit *Bâton* eſt de deux Meſures, & traverſant un ſeul eſpace, il s'étend ſeulement d'une ligne à ſa voiſine. (*Même Planche*, *figure* 12.)

Les autres moindres ſilences, comme d'une Meſure, d'une demi-Meſure, d'un Tems, d'un demi-Tems, *&c.* s'expriment par les mots de *Pauſe*, de *demi-Pauſe*, de *Soupir*, de *demi-Soupir*, &c. (Voyez ces mots.) Il eſt aiſé de comprendre qu'en combinant tous ces ſignes, on peut exprimer à volonté des ſilences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *Bâtons* des ſilences, d'autres *Bâtons* préciſément de même figure, qui ſous le nom de Pauſes initiales ſervoient dans nos anciennes Muſiques à annoncer le Mode, c'eſt-à-dire la Meſure, & dont nous parlerons au mot MODE.

BATON DE MESURE, eſt un Bâton fort court, ou même un rouleau de papier dont le Maître de Muſique ſe ſert dans un Concert pour régler le mouvement & marquer la Meſure & le Tems. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

A l'Opéra de Paris il n'eſt pas queſtion d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros Bâton de bois bien dur, dont le Maître frappe avec force pour être entendu de loin.

BATTEMENT, *s. m.* Agrément du Chant François, qui consiste à élever & battre un Trill sur une Note qu'on a commencée uniment. Il y a cette différence de la Cadence au *Battement*, que la Cadence commence par la Note supérieure à celle sur laquelle elle est marquée; après quoi l'on bat alternativement cette Note supérieure & la véritable; au lieu que le *Battement* commence par le son même de la Note qui le porte; après quoi l'on bat alternativement cette Note & celle qui est au-dessus. Ainsi ces coups de gosier, *mi re mi re mi re ut ut* sont une Cadence; & ceux-ci, *re mi re mi re mi re ut re mi*, sont un *Battement.*

BATTEMENS *au pluriel.* Lorsque deux Sons forts & soutenus, comme ceux de l'Orgue, sont mal d'accord & dissonnent entr'eux à l'approche d'un Intervalle consonnant; ils forment, par secousses plus ou moins fréquentes, des renflemens de son qui font, à-peu-près, à l'oreille, l'effet des battemens du pouls au toucher; c'est pourquoi M. Sauveur leur a aussi donné le nom de *Battemens.* Ces *Battemens* deviennent d'autant plus fréquens que l'Intervalle approche plus de la justesse, & lorsqu'il y parvient, ils se confondent avec les vibrations du Son.

M. Serre prétend, dans ses *Essais sur les Principes de l'Harmonie*, que ces *Battemens* produits par la concurrence de deux Sons, ne sont qu'une apparence acoustique, occasionnée par

les vibrations coïncidentes de ces deux Sons. Ces *Battemens*, ſelon lui, n'ont pas moins lieu lorſque l'Intervalle eſt conſonnant ; mais la rapidité avec laquelle ils ſe confondent alors, ne permettant point à l'oreille de les diſtinguer, il en doit réſulter, non la ceſſation abſolue de ces *Battemens*, mais une apparence de Son grave & continu, une eſpece de foible Bourdon, tel préciſément que celui qui réſulte, dans les expériences citées par M. Serre, & depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux Sons aigus & conſonnans. (On peut voir au mot *Syſtême*, que des Diſſonnances les donnent auſſi.) „ Ce qu'il y a de bien certain ", continue M. Serre, „ c'eſt que ces *Battemens*, ces „ vibrations coïncidentes qui ſe ſuivent avec „ plus ou moins de rapidité, ſont exactement „ iſochrones aux vibrations que feroit réellement le Son fondamental, ſi, par le moyen „ d'un troiſieme Corps ſonore, on le faiſoit actuellement réſonner. "

Cette explication, très-ſpécieuſe, n'eſt peut-être pas ſans difficulté ; car le rapport de deux Sons n'eſt jamais plus compoſé que quand il approche de la ſimplicité qui en fait une conſonnance, & jamais les vibrations ne doivent coïncider plus rarement que quand elles touchent preſque à l'Iſochroniſme. D'où il ſuivroit, ce me ſemble, que les *Battemens* devroient ſe ralentir à meſure qu'ils s'accélerent, puis ſe réu-

nir tout d'un coup à l'instant que l'Accord est juste.

L'observation des *Battemens* est une bonne regle à consulter sur le meilleur systême de Tempérament : (Voyez TEMPÉRAMENT.) Car il est clair que de tous les Températmens possibles celui qui laisse le moins de *Battemens* dans l'Orgue, est celui que l'oreille & la Nature préferent. Or, c'est une expérience constante & reconnue de tous les Facteurs, que les altérations des Tierces majeures produisent des *Battemens* plus sensibles & plus désagréables que celles des Quintes. Ainsi la Nature elle même a choisi.

BATTERIE, *s. f.* Maniere de frapper & répéter successivement sur diverses cordes d'un Instrument les divers Sons qui composent un Accord, & de passer ainsi d'Accord en Accord par un même mouvement de Notes. La *Batterie* n'est qu'un Arpège continué, mais dont toutes les Notes sont détachées, au lieu d'être liées comme dans l'Arpège.

BATTEUR DE MESURE. Celui qui bat la Mesure dans un Concert. Voyez l'Article suivant.

BATTRE LA MESURE. C'est en marquer les Tems par des mouvemens de la main ou du pied, qui en reglent la durée, & par lesquels toutes les Mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en Tems, dans l'exécution.

Il y a des Mesures qui ne se *battent* qu'à un Tems, d'autres à deux, à trois où à quatre, ce qui est le plus grand nombre de Tems marqués que puisse renfermer une Mesure : encore une Mesure à quatre Tems peut-elle toujours se résoudre en deux Mesures à deux Tems. Dans toutes ces différentes Mesures le Tems frappé est toujours sur la Note qui suit la barre immédiatement ; le Tems levé est toujours celui qui la précede, à moins que la Mesure ne soit à un seul Tems ; & même, alors, il faut toujours supposer le Tems foible, puisqu'on ne sauroit frapper sans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de vitesse qu'on donne à la Mesure dépend de plusieurs choses. 1°. De la valeur des Notes qui composent la Mesure. On voit bien qu'une Mesure qui contient une Ronde doit se *battre* plus posément & durer davantage que celle qui ne contient qu'une Noire. 2°. Du Mouvement indiqué par le mot François ou Italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'Air ; *Gai*, *Vite*, *Lent*, &c. Tous ces mots indiquent autant de modifications dans le Mouvement d'une même sorte de Mesure. 3°. Enfin du caractere de l'Air même, qui, s'il est bien fait, en fera nécessairement sentir le vrai Mouvement.

Les Musiciens François ne *battent* pas la *Mesure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la Mesure

ſure à quatre Tems, frappent ſucceſſivement les deux premiers Tems, & levent les deux autres; ils frappent auſſi les deux premiers dans la Meſure à trois Tems, & levent le troiſieme. Les François ne frappent jamais que le premier Tems, & marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la Muſique Françoiſe auroit beaucoup plus beſoin que l'Italienne d'une Meſure bien marquée; car elle ne porte point ſa cadence en elle-même; ſes Mouvemens n'ont aucune préciſion naturelle: on preſſe, on ralentit la Meſure au gré du Chanteur. Combien les oreilles ne ſont-elles pas choquées à l'Opéra de Paris du bruit déſagréable & continuel que fait, avec ſon bâton, celui qui *bat la Meſure*, & que le petit Prophete compare plaiſamment à un Bucheron qui coupe du bois! Mais c'eſt un mal inévitable; ſans ce bruit on ne pourroit ſentir la Meſure; la Muſique par elle-même ne la marque pas: auſſi les Etrangers n'apperçoivent-ils point le Mouvement de nos Airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'eſt ici l'une des différences ſpécifiques de la Muſique Françoiſe à l'Italienne. En Italie la Meſure eſt l'ame de la Muſique; c'eſt la Meſure bien ſentie qui lui donne cet accent qui la rend ſi charmante; c'eſt la Meſure auſſi qui gouverne le Muſicien dans l'exécution. En France, au contraire, c'eſt le Muſicien qui gouverne la Meſure; il l'énerve &

la défigure fans fcrupule. Que dis-je ? Le bon goût même confifte à ne la pas laiffer fentir ; précaution dont, au refte, elle n'a pas grand befoin. L'Opéra de Paris eft le fe feul Théatre de l'Europe où l'on *batte la Mefure* fans la fuivre ; par-tout ailleurs on la fuit fans la *battre*.

Il regne là-deffus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aifément. On s'imagine qu'un Auditeur ne *bat* par inftinct la *Mefure* d'un Air qu'il entend, que parce qu'il la fent vivement ; & c'eft, au contraire, parce qu'elle n'eft pas affez fenfible ou qu'il ne la fent pas affez, qu'il tâche, à force de mouvemens des mains & des pieds de fuppléer ce qui manque en ce point à fon oreille. Pour peu qu'une Mufique donne prife à la cadence, on voit la plupart des François qui l'écoutent faire mille contorfions & un bruit terrible pour aider la Mefure à marcher ou leur oreille à la fentir. Subftituez des Italiens ou des Allemands, vous n'entendrez pas le moindre bruit & ne verrez pas le moindre gefte qui s'accorde avec la Mefure. Seroit-ce peut-être que les Allemands, les Italiens font moins fenfibles à la mefure que les François ? Il y a tel de mes Lecteurs qui ne fe feroit guere preffer pour le dire ; mais, dira-t-il auffi, que les Muficiens les plus habiles font ceux qui fentent le moins la Mefure ? Il eft inconteftable que ce font ceux qui la *battent* le moins ; & quand, à force d'exercice, ils ont acquis l'ha-

bitude de la ſentir continuellement, ils ne *la battent* plus du tout; c'eſt un fait d'expérience qui eſt ſous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre la Meſure* que parce qu'ils ne la ſentent pas aſſez, ne la *battent* plus dans les Airs où elle n'eſt point ſenſible; & je répondrai que c'eſt parce qu'alors ils ne la ſentent point du tout. Il faut que l'oreille ſoit frappée au moins d'un foible ſentiment de Meſure pour que l'inſtinct cherche à le renforcer.

Les Anciens, dit M. Burette, *battoient la Meſure* en pluſieurs façons. La plus ordinaire conſiſtoit dans le mouvement du pied, qui s'élevoit de terre & la frappoit alternativement, ſelon la meſure des deux Tems égaux ou inégaux. (Voyez RHYTHME.) C'étoit ordinairement la fonction du Maître de Muſique appellé Coryphée, Κορυφαῖος, parce qu'il étoit placé au milieu du Chœur des Muſiciens & dans une ſituation élevée pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces Batteurs de Meſure ſe nommoient en Grec ποδόκτυποι, & ποδοψόφοι, à cauſe du bruit de leurs pieds, ςυντονάριοι, à cauſe de l'uniformité du geſte, &, ſi l'on peut parler ainſi, de la monotonie du Rhythme qu'ils battoient toujours à deux Tems. Ils s'appelloient en Latin *pedarii*, *podarii*, *pedicularii*. Ils garniſſoient ordinairement leurs pieds de certaines chauſſures ou ſandales de bois ou de fer, deſti-

nées à rendre la percussion rhythmique plus éclatante, nommées en Grec κρουπέζια, κρούπαλα, κρούπετα; & en Latin, *pedicula*, *scabella* ou *scabilla*, à cause qu'elles ressembloient à de petits marche-pieds ou de petites escabelles.

Ils *battoient la Mesure*, non-seulement du pied, mais aussi de la main droite dont ils réunissoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche, & celui qui marquoit ainsi le Rhythme s'appelloit *Manuductor*. Outre ce claquement de mains & le bruit des sandales, les Anciens avoient encore, pour *battre la Mesure*, celui des coquilles, des écailles d'huîtres, & des ossemens d'animaux, qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les Castagnettes, le Triangle & autres pareils Instrumens.

Tout ce bruit si désagréable & si superflu parmi nous, à cause de l'égalité constante de la Mesure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds & de Rhythmes exigeoient un Accord plus difficile & donnoient au bruit même une variété plus harmonieuse & plus piquante. Encore peut-on dire que l'usage de battre ainsi ne s'introduisit qu'à mesure que la Mélodie devint plus languissante, & perdit de son accent & de son énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemples de ces Batteurs de Mesure, & dans la Musique de la plus haute antiquité l'on n'en trouve plus du tout.

BÉMOL ou B MOL, *f. m.* Caractere de Musique auquel on donne à-peu-près la figure d'un *b*, & qui fait abaisser d'un sémi-Ton mineur la Note à laquelle il est joint. (Voyez SEMI-TON.)

Guy d'Arezzo ayant autrefois donné des noms à six des Notes de l'Octave, desquelles il fit son célebre Hexacorde, laissa la septieme sans autre nom que celui de la lettre *B* qui lui est propre, comme le *C* à l'*ut* le *D* au *re*, &c. Or ce *B* se chantoit de deux manieres, savoir, à un ton au-dessus du *la*, selon l'ordre naturel de la Gamme, ou seulement à un sémi-Ton du même *la*, lorsqu'on vouloit conjoindre les Tétracordes; car il n'étoit pas encore question de nos Modes ou Tons modernes. Dans le premier cas, le *si* sonnant assez durement, à cause des trois Tons consécutifs, on jugea qu'il faisoit à l'oreille un effet semblable à celui que les corps anguleux & durs font à la main : c'est pourquoi on l'appella *B dur ou B quarre*, en Italien *B quadro*. Dans le second cas, au contraire, on trouva que le *si* étoit extrêmement doux; c'est pourquoi on l'appella *B mol*; par la même analogie on auroit pu l'appeller aussi *B rond*, & en effet les Italiens le nomment quelquefois *B ritondo*.

Il y a deux manieres d'employer le *Bémol*; l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note est presque toujours la Note-sensible dans les Tons majeurs, & quelquefois la sixieme Note

dans les Tons mineurs, quand la Clef n'est pas correctement armée. Le *Bémol* accidentel n'altere que la Note qu'il touche & celles qui la rebattent immédiatement, ou tout au plus, celles qui, dans la même Mesure, se trouvent sur le même degré sans aucun signe contraire.

L'autre maniere est d'employer le *Bémol* à la Clef, & alors il la modifie, il agit dans toute la suite de l'Air & sur toutes les Notes placées sur le même degré, à moins que ce *Bémol* ne soit détruit accidentellement par quelque Dièse ou Béquarre, ou que la Clef ne vienne à changer.

La position des *Bémols* à la Clef n'est pas arbitraire; en voici la raison. Ils sont destinés à changer le lieu des sémi-Tons de l'Echelle: or ces deux sémi-Tons doivent toujours garder entre eux des Intervalles prescrits; savoir, celui d'une Quarte d'un côté, & celui d'une Quinte de l'autre. Ainsi la Note *mi* inférieure de son sémi-Ton fait au grave la Quinte du *si* qui est son homologue dans l'autre sémi-Ton, & à l'aigu la Quarte du même *si*, & réciproquement la Note *si* fait au grave la Quarte du *mi*, & à l'aigu la Quinte du même *mi*.

Si donc laissant, par exemple, le *si* naturel, on donnoit un *Bémol* au *mi*, le sémi-Ton changeroit de lieu & se trouveroit descendu d'un degré entre le *re* & le *mi Bémol*. Or, dans cette position, l'on voit que les deux sémi-Tons ne garderoient plus entre eux la distance prescrite;

car le *re* qui ſeroit la Note inférieure de l'un, ſeroit au grave la Sixte du *ſi* ſon homologue dans l'autre ; & à l'aigu, la Tierce du même *ſi* ; & ce *ſi* ſeroit au grave la Tierce du *re*, & à l'aigu, la Sixte du même *re*. Ainſi les deux ſémi-Tons ſeroient trop voiſins d'un côté & trop éloignés de l'autre.

L'ordre des *Bémols* ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre Note de l'Octave que par *ſi*, la ſeule qui n'a pas le même inconvénient ; car bien que le ſémi-Ton y change de place, &, ceſſant d'être entre le *ſi* & l'*ut*, deſcende entre le *ſi Bémol* & le *la*, toutefois l'ordre preſcrit n'eſt point détruit ; le *la*, dans ce nouvel arrangement, ſe trouvant, d'un côté à la Quarte, & de l'autre à la Quinte du *mi* ſon homologue, & réciproquement.

La même raiſon qui fait placer le premier *Bémol* ſur le *ſi*, fait mettre le ſecond ſur le *mi* & ainſi de ſuite, en montant de Quarte ou de cendant de Quinte juſqu'au *ſol*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Bémol* de l'*ut*, qu'on trouveroit enſuite ne diffère point du *ſi* dans la pratique. Cela fait donc une ſuite de cinq *Bémols* dans cet ordre :

1	2	3	4	5
Si	Mi	La	Re	Sol.

Toujours, par la même raiſon, l'on ne ſauroit employer les derniers *Bémols* à la Clef, ſans

employer auſſi ceux qui les précedent : ainſi le *Bémol* du *mi* ne ſe poſe qu'avec celui du *ſi*, celui du *la* qu'avec les deux précédens, & chacun des ſuivans qu'avec tous ceux qui le précedent.

On trouvera dans l'Article *Clef* une formule pour ſavoir tout d'un coup ſi un Ton ou un Mode donné doit porter des *Bémols* à la Clef, & combien.

BEMOLISER, *v. a.* Marquer une Note d'un *Bémol* ou armer la Clef par *Bémol. Bémoliſez* ce *mi.* Il faut *Bémoliſer* la Clef pour le Ton de *fa.*

BÉQUARRE ou B QUARRE, *ſ. m.* Caractere de Muſique qui s'écrit ainſi ♮, & qui, placé à la gauche d'une Note, marque que cette Note, ayant été précédemment hauſſée par un Dièſe ou baiſſée par un *Bémol*, doit être remiſe à ſon élévation naturelle ou diatonique.

Le *Bequarre* fut inventé par Guy d'Arezzo. Cet Auteur, qui donna des noms aux ſix premieres Notes de l'Octave, n'en laiſſa point d'autre que la lettre *B* pour exprimer le *ſi* naturel. Car chaque Note avoit, dès-lors, ſa lettre correſpondante; & comme le chant diatonique de ce *ſi* eſt dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appella ſimplement *b dur*, *b quarré*, *ou b quarre*, par une alluſion dont j'ai parlé dans l'Article précédent.

Le *Béquarre* ſervit dans la ſuite à détruire l'effet du Bémol antérieur ſur la Note qui ſuivoit le *Béquarre* : c'eſt que le Bémol ſe plaçant

ordinairement ſur le *ſi*, le *Béquarre* qui venoit enſuite, ne produiſoit, en détruiſant ce Bémol, que ſon effet naturel, qui étoit de repréſenter la Note *ſi* ſans altération. A la fin on s'en ſervit par extenſion, & faute d'autre ſigne, pour détruire auſſi l'effet du Dièſe, & c'eſt ainſi qu'il s'emploie encore aujourd'hui. Le *Béquarre* efface également le Dièſe ou le Bémol qui l'ont précédé.

Il y a cependant une diſtinction à faire. Si le Dieſe ou le Bémol étoient accidentels, ils ſont détruits ſans retour par le *Béquarre* dans toutes les Notes qui le ſuivent médiatement ou immédiatement ſur le même degré, juſqu'à ce qu'il s'y préſente un nouveau Bémol ou un nouveau Dièſe. Mais ſi le Bémol ou le Dieſe ſont à la Clef, le *Bequarre* ne les éfface que pour la Note qu'il précede immédiatement, ou tout au plus pour toutes celles qui ſuivent dans la même Meſure & ſur le même degré; & à chaque Note altérée à la Clef dont on veut détruire l'altération, il faut autant de nouveaux *Béquarres*. Tout cela eſt aſſez mal entendu; mais tel eſt l'uſage.

Quelques-uns donnoient un autre ſens au *Béquarre*, & lui accordant ſeulement le droit d'effacer les Dieſes ou Bémols accidentels, lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la Clef: de ſorte qu'en ce ſens ſur un *fa* dieſé, ou ſur un *ſi* bémoliſé à la Clef, le *Bequarre* ne ſerviroit qu'à d'étruire un Dièſe accidentel ſur ce *ſi*,

ou un Bémol sur ce *fa*, & signifieroit toujours le *fa* Dièse ou le *si* Bémol tel qu'il est à la Clef.

D'autres, enfin, se servoient bien du *Béquarre* pour effacer le Bémol, même celui de la Clef, mais jamais pour effacer le Dièse : c'est le Bémol seulement qu'ils employoient dans ce dernier cas.

Le premier usage a tout-à-fait prévalu ; ceux-ci deviennent plus rares, & s'abolissent de jour en jour ; mais il est bon d'y faire attention en lisant d'anciennes Musiques, sans quoi l'on se tromperoit souvent.

BI. Syllabe dont quelques Musiciens étrangers se servoient autrefois pour prononcer le son de la Gamme que les François appellent *Si*. (Voyez SI.)

BISCROME ; *s. f.* Mot Italien qui signifie *Triples-croches*. Quand ce mot est écrit sous une suite de Notes égales & de plus grande valeur que des Triples-croches il marque qu'il faut diviser en Triples-croches les valeurs de toutes ces Notes, selon la division réelle qui se trouve ordinairement faite au premier Tems. C'est une invention des Auteurs adoptée par les copistes, sur-tout dans les Partitions, pour épargner le papier & la peine. (Voyez CROCHET.)

BLANCHE, *s. f.* C'est le nom d'une Note qui vaut deux Noires ou la moitié d'une Ronde. (Voyez l'Article NOTES, & la valeur de la *Blanche*, Planche E. Fig. 9.)

Bourdon. Baſſe-continue qui réſonne toujours ſur le même Ton, comme ſont communément celles des Airs appellés Muſette. (Voyez Point d'Orgue.)

Bourrée, *ſ. f.* Sorte d'Air propre à une Danſe de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, & qui eſt encore en uſage dans cette Province. La *Bourree* eſt à deux Tems gais, & commence par une Noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la plupart des autres Danſes, deux Parties, & quatre Meſures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractere d'Air on lie aſſez fréquemment la ſeconde moitié du premier Tems & la premiere du ſecond, par une Blanche ſyncopée.

Boutade, *ſ. f.* Ancienne ſorte de petit Ballet qu'on exécutoit ou qu'on paroiſſoit exécuter impromptu. Les Muſiciens ont auſſi quelquefois donné ce nom aux Pieces ou idées qu'ils exécutoient de même ſur leurs inſtrumens, & qu'on appelloit autrement Caprice, Fantaisie. *Voyez ces mots.*

Brailler, *v. n.* C'eſt excéder le volume de ſa voix & chanter tant qu'on a de force, comme font au Lutrin les Marguilliers de Village, & certains Muſiciens ailleurs.

Branle, *ſ. m.* Sorte de danſe fort gaie qui ſe danſe en rond ſur un Air court & en Rondeau; c'eſt-à-dire, avec un même refrain à la fin de chaque Couplet.

Bref. Adverbe qu'on trouve quelquefois écrit dans d'anciennes Musiques au-dessus de la Note qui finit une phrase ou un Air, pour marquer que cette Finale doit être coupée par un son bref & sec, au lieu de durer toute sa valeur. (Voyez Couper.) Ce mot est maintenant inutile, depuis qu'on a un signe pour l'exprimer.

Breve, *s. f.* Note qui passe deux fois plus vîte que celle qui la précede : ainsi la Noire est *Breve* après une Blanche pointée, la Croche après une Noire pointée. On ne pourroit pas de même appeller *Breve*, une Note qui vaudroit la moitié de la précédente : ainsi la Noire n'est pas une *Breve* après la Blanche simple, ni la Croche après la Noire, à moins qu'il ne soit question de syncope.

C'est autre chose dans le Plain-Chant. Pour répondre exactement à la quantité des syllabes, la *Breve* y vaut la moitié de la longue. De plus, la Longue a quelquefois une queue pour la distinguer de la *Breve* qui n'en a jamais ; ce qui est précisément l'opposé de la Musique, où la Ronde, qui n'a point de queue, est double de la Blanche qui en a une. (Voyez Mesure, Valeur des Notes.)

Breve, est aussi le nom que donnoient nos anciens Musiciens, & que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de Note que nous appellons *Quarrée*. Il y avoit deux sortes de *Breves* ; savoir, la droite ou parfaite,

qui ſe diviſe en trois parties égales & vaut trois Rondes ou Sémi-breves dans la Meſure triple, & la *Breve* altérée ou imparfaite, qui ſe diviſe en deux parties égales, & ne vaut que deux Sémi-breves dans la Meſure double. Cette derniere ſorte de *Breve* eſt celle qui s'indique par le ſigne du *C* barré, & les Italiens nomment encore *alla Breve* la Meſure à deux Tems fort vîtes, dont ils ſe ſervent dans les Muſiques *da Capella*. (Voyez ALLA BREVE.)

BRODERIES, DOUBLES, FLEURTIS. Tout cela ſe dit en Muſique de pluſieurs Notes de goût que le Muſicien ajoute à ſa Partie dans l'exécution, pour varier un Chant ſouvent répété, pour orner des Paſſages trop ſimples, ou pour faire briller la légéreté de ſon goſier ou de ſes doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un Muſicien, que le choix & l'uſage qu'il fait de ces ornemens. La vocale Françoiſe eſt fort retenue ſur les *Broderies*; elle le devient même davantage de jour en jour, & ſi l'on excepte le célebre Jélyote & Mademoiſelle Fel, aucun Acteur François ne ſe haſarde plus au Théatre à faire des *Doubles*; car le Chant François ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carriere : c'eſt chez eux à qui en fera davantage; émulation qui mene toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur Mélodie étant très-ſenſible, ils

n'ont pas à craindre que le vrai Chant disparoisse sous ces ornemens que l'Auteur même y a souvent supposés.

A l'égard des Instrumens, on fait ce qu'on veut dans un *Solo*, mais jamais Symphoniste qui *brode* ne fut souffert dans un bon Orchestre.

BRUIT, *s. m.* C'est, en général, toute émotion de l'Air qui se rend sensible à l'organe auditif. Mais en Musique le mot *Bruit* est opposé au mot *Son*, & s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore & appréciable. On peut supposer, pour expliquer la différence qui se trouve à cet égard, entre le *Bruit* & le *Son*, que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses Harmoniques, & que le *Bruit* ne l'est point parce qu'il en est dépourvu. Mais outre que cette maniere d'appréciation n'est pas facile à concevoir, si l'émotion de l'air, causée par le Son, fait vibrer avec une corde, les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air, causée par le *Bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne sache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le Son, & celle qui produit le *Bruit* prolongé, ne soient pas de même nature, & que l'action & réaction de l'air & du corps sonore, ou de l'air & du corps bruyant, se fassent par des loix différentes dans l'un & l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *Bruit* n'est point d'une autre nature que le Son ; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de Sons divers, qui se sont entendre à la fois & contrarient, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations ? Tous les corps élastiques semblent être plus sonores à mesure que leur matiere est plus homogene, que le degré de cohésion est plus égal par-tout & que le corps n'est pas, pour ainsi dire, partagé en une multitude de petites masses qui ayant des solidités différentes, résonnent conséquemment à différens Tons.

Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du Son, puisqu'il en excite ? Car tout *Buit* fait résonner les cordes d'un Clavessin, non quelques-unes, comme fait un Son, mais toutes ensemble, parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouve son unisson ou ses harmoniques. Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du Son, puisqu'avec des Sons on fait du *Bruit?* Touchez à la fois toutes les touches d'un Clavier, vous produirez une sensation totale qui ne sera que du *Bruit*, & qui ne prolongera son effet, par la résonnance des cordes, que comme tout autre *Bruit* qui feroit résonner les mêmes cordes. Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du Son, puisqu'un Son trop fort n'est plus qu'un véritable *Bruit*, comme une voix qui crie à pleine tête, & sur-tout comme le Son d'une

grosse cloche qu'on entend dans le clocher même ? Car il est impossible de l'apprécier, si, sortant du clocher, on n'adoucit le Son par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, d'où vient ce changement d'un Son excessif en *Bruit ?* C'est que la violence des vibrations rend sensible la résonnance d'un si grand nombre d'aliquotes, que le mélange de tant de Sons divers fait alors son effet ordinaire & n'est plus que du *Bruit.* Ainsi les aliquotes qui résonnent ne sont pas seulement la moitié, le tiers, le quart & toutes les consonnances; mais la septieme partie, la neuvieme, la centieme, & plus encore. Tout cela fait ensemble un effet semblable à celui de toutes les touches d'un Clavessin frappées à la fois, & voilà comment le Son devient *Bruit.*

On donne aussi, par mépris, leno m de *Bruit* à une Musique étourdissante & confuse, où l'on entend plus de fracas que d'Harmonie, & plus de clameurs que de Chant. *Ce n'est que du* Bruit. *Cet Opéra fait beaucoup de* Bruit *& peu d'effet.*

Bucoliasme. Ancienne Chanson des Bergers. (Voyez Chanson.)



C.



C

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes Musiques, le signe de la Prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre est restée parmi nous celui de la Mesure à quatre Tems, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de Notes. (Voyez MODE, PROLATION.)

C BARRÉ. Signe de la Mesure à quatre Tems vîtes, ou à deux Tems posés. Il se marque en traversant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la Portée.

C *sol ut*, C *sol fa ut*, ou simplement C. Caractere ou terme de Musique qui indique la premiere Note de la Gamme que nous appellons *ut*. (Voyez GAMME.) C'est aussi l'ancien signe d'une des trois Clefs de la Musique. (Voyez CLEF.)

CACOPHONIE, *s. f.* Union discordante de plusieurs Sons mal choisis ou mal accordés. Ce mot vient de *κακος mauvais*, & de *Φωνή Son*. Ainsi c'est mal-à-propos que la plupart des Musiciens prononcent *Cacaphonie*. Peut-être feront ils, à la fin, passer cette prononciation, comme ils ont déja fait passer celle de *Colophane*.

CADENCE, *s. f.* Terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un Accord parfait, ou, pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un Accord dissonnant à un Accord quel-

conque ; car on ne peut jamais ſortir d'un Accord diſſonnant que par un Acte de *Cadence*. Or comme toute phraſe harmonique eſt néceſſairement liée par des Diſſonnances exprimées ou ſous-entendues, il s'enſuit que toute l'Harmonie n'eſt proprement qu'une ſuite de *Cadences*.

Ce qu'on appelle *Acte de Cadence*, réſulte toujours de deux Sons fondamentaux, dont l'un annonce la *Cadence* & & l'autre la termine.

Comme il n'y a point de Diſſonnance ſans *Cadence*, il n'y a point non plus de *Cadence* ſans Diſſonnance exprimée ou ſous entendue : car pour faire ſentir le repos, il faut que quelque choſe d'antérieur le ſuſpende, & ce quelque choſe ne peut être que la Diſſonnance, ou le ſentiment implicite de la Diſſonnance. Autrement les deux Accords étant également parfaits, on pourroit ſe repoſer ſur le premier ; le ſecond ne s'annonceroit point & ne ſeroit pas néceſſaire. L'Accord formé ſur le premier Son d'une *Cadence* doit donc toujours être diſſonnant, c'eſt-à-dire, porter ou ſuppoſer une Diſſonnance.

A l'égard du ſecond, il peut être conſonnant ou diſſonnant, ſelon qu'on veut établir ou éluder le repos. S'il eſt conſonnant, la *Cadence* eſt pleine ; s'il eſt diſſonnant, la *Cadence* eſt évitée ou imitée.

On compte ordinairement quatre eſpeces de *Cadences* ; ſavoir, *Cadence parfaite*, *Cadence imparfaite* ou *irréguliere*, *Cadence interrompue*, &

Cadence rompue. Ce ſont les dénominations que leur a donné M. Rameau, & dont on verra ci-après les raiſons.

I. Toutes les fois qu'après un Accord de Septieme la Baſſe-fondamentale deſcend de Quinte ſur un Accord parfait, c'eſt une *Cadence parfaite* pleine, qui procede toujours d'une Dominante-tonique à la Tonique : mais ſi la *Cadence parfaite* eſt évitée par une Diſſonance ajoutée à la ſeconde Note, on peut commencer une ſeconde *Cadence* en évitant la premiere ſur cette ſeconde Note, éviter derechef cette ſeconde *Cadence* & en commencer une troiſieme ſur la troiſieme Note ; enfin continuer ainſi tant qu'on veut, en montant de Quarte ou deſcendant de Quinte ſur toutes les cordes du Ton, & cela forme une ſucceſſion de *Cadences parfaites évitées.* Dans cette ſucceſſion, qui eſt ſans contredit la plus harmonique, deux Parties, ſavoir, celles qui font la Septieme & la Quinte, deſcendent ſur la Tierce & l'Octave de l'Accord ſuivant, tandis que deux autres Parties, ſavoir, celles qui font la Tierce & l'Octave reſtent pour faire, à leur tour, la Septieme & la Quinte, & deſcendent enſuite alternativement avec les deux autres. Ainſi une telle ſucceſſion donne une harmonie deſcendante. Elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une Dominante-tonique pour tomber enſuite ſur la Tonique par une *Cadence* pleine. *Planche* A. *Fig.* 1.

II. Si la Baſſe-fondamentale, au lieu de deſcendre de Quinte après un Accord de Septieme, deſcend ſeulement de Tierce, la *Cadence* s'appelle *interrompue :* celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut néceſſairement que la ſeconde Note de cette *Cadence* porte un autre Accord diſſonnant. On peut de même continuer à deſcendre de Tierce ou monter de Sixte par des Accords de Septieme; ce qui fait une deuxieme ſucceſſion de *Cadences* évitées, mais bien moins parfaite que la précédente : car la Septieme, qui ſe ſauve ſur la Tierce dans la *Cadence parfaite*, ſe ſauve ici ſur l'Octave, ce qui rend moins d'Harmonie & fait même ſous-entendre deux Octaves ; de ſorte que pour les éviter, il faut retrancher la Diſſonnance ou renverſer l'Harmonie.

Puiſque la *Cadence interrompue* ne peut jamais être pleine, il s'enſuit qu'une phraſe ne peut finir par elle ; mais il faut recourir à la *Cadence parfaite* pour faire entendre l'Accord dominant. *Fig.* 2.

La *Cadence interrompue* forme encore, par ſa ſucceſſion, une Harmonie deſcendante ; mais il n'y a qu'un ſeul Son qui deſcende. Les trois autres reſtent en place pour deſcendre, chacun à ſon tour, dans une marche ſemblable. *Même Figure.*

Quelques-uns prennent mal-à-propos pour une *Cadence interrompue* un renverſement de la *Ca-*

dence parfaite, où la Basse, après un Accord de Septieme, descend de Tierce portant un Accord de Sixte : mais chacun voit qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut constituer une *Cadence* particuliere.

III. *Cadence rompue* est celle où la Basse-fondamentale, au lieu de monter de Quarte après un Accord de Septieme, comme dans la *Cadence parfaite*, monte seulement d'un degré. Cette *Cadence* s'évite le plus souvent par une Septieme sur la seconde Note. Il est certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence, car alors il y a nécessairement défaut de liaison. Voyez *Fig*. 3.

Une succession de *Cadences rompues* évitées est encore descendante ; trois Sons y descendent, & l'Octave reste seule pour préparer la Dissonnance ; mais une telle succession est dure, mal modulée, & se pratique rarement.

IV. Quand la Basse descend, par un Intervalle de Quinte, de la Dominante sur la Tonique, c'est, comme je l'ai dit, un Acte de *Cadence parfaite*. Si au contraire la Basse monte par Quinte de la Tonique à la Dominante, c'est un Acte de *Cadence irréguliere* ou *imparfaite*. Pour l'annoncer on ajoute une Sixte majeure à l'Accord de la Tonique ; d'où cet Accord prend le nom de *Sixte-ajoutée*. (Voyez ACCORD.) Cette Sixte qui fait Dissonnance sur la Quinte, est aussi traitée comme Dissonnance sur la Basse-fon-

damentale, &, comme telle, obligée de se sauver en montant diatoniquement sur la Tierce de l'Accord suivant.

La *Cadence imparfaite* forme une opposition presque entiere à la *Cadence parfaite.* Dans le premier Accord de l'une & de l'autre on divise la Quarte qui se trouve entre la Quinte & l'Octave par une Dissonnance qui y produit une nouvelle Tierce, & cette Dissonnance doit aller se résoudre sur l'Accord suivant, par une marche fondamentale de Quinte. Voilà ce que ces deux *Cadences* ont de commun : voici maintenant ce qu'elles ont d'opposé.

Dans la *Cadence parfaite*, le Son ajouté se prend au haut de l'Intervalle de Quarte, auprès de l'Octave, formant Tierce avec la Quinte, & produit une Dissonnance mineure qui se sauve en descendant; tandis que la Basse-fondamentale monte de Quarte ou descend de Quinte de la Dominante à la Tonique, pour établir un repos parfait. Dans la *Cadence imparfaite*, le Son ajouté se prend au bas de l'Intervalle de Quarte auprès de la Quinte, & formant Tierce avec l'Octave il produit une Dissonnance majeure qui se sauve en montant, tandis que la Basse-fondamentale descend de Quarte ou monte de Quinte de la Tonique à la Dominante pour établir un repos imparfait.

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *Cadence*, & qui en admet plusieurs renversemens,

nous défend, dans son *Traité de l'Harmonie*, *page* 117, d'admettre celui où le Son ajouté est au grave portant un Accord de Septieme, & cela, par une raison peu solide dont j'ai parlé au mot *Accord.* Il a pris cet Accord de Septieme pour fondamental; de sorte qu'il fait sauver une Septieme par une autre Septieme, une Dissonnance par une Dissonnance pareille, par un mouvement semblable sur la Basse-fondamentale. Si une telle maniere de traiter les Dissonnances pouvoit se tolérer, il faudroit se boucher les oreilles & jetter les regles au feu. Mais l'Harmonie sous laquelle cet Auteur a mis une si étrange Basse-fondamentale, est visiblement renversée d'une *Cadence imparfaite*, évitée par une Septieme ajoutée sur la seconde Note. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 4.) Et cela est si vrai que la Basse-continue qui frappe la Dissonnance, est nécessairement obligée de monter diatoniquement pour la sauver, sans quoi le passage ne vaudroit rien. J'avoue que dans le même ouvrage, *page* 272, M. Rameau donne un exemple semblable avec la vraie Basse-fondamentale; mais puisqu'il improuve, en termes formels, le renversement qui résulte de cette Basse, un tel passage ne sert qu'à montrer dans son Livre une contradiction de plus; &, bien que dans un ouvrage postérieur, (*Génér. Harmon. p.* 186), le même Auteur semble reconnoître le vrai fondement de ce passage, il en parle si obscurément, & dit encore si nettement

que la Septieme est sauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, & qu'au fond il n'a pas changé d'opinion : de sorte qu'on est en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Masson de n'avoir pas su voir la *Cadence imparfaite* dans un de ses Renversemens.

La même *Cadence imparfaite* se prend encore de la sous-Dominante à la Tonique. On peut aussi l'éviter & lui donner, de cette maniere, une succession de plusieurs Notes, dont les Accords formeront une Harmonie ascendante, dans laquelle la Sixte & l'Octave montent sur la Tierce & la Quinte de l'Accord, tandis que la Tierce & la Quinte restent pour faire l'Octave & préparer la Sixte.

Nul Auteur, que je sache, n'a parlé, jusqu'à M. Rameau, de cette ascension harmonique ; lui-même ne la fait qu'entrevoir, & il est vrai qu'on ne pourroit ni pratiquer une longue suite de pareilles *Cadences*, à cause des Sixtes majeures qui éloigneroient la Modulation, ni même en remplir, sans précaution, toute l'Harmonie.

Après avoir exposé les regles & la constitution des diverses *Cadences*, passons aux raisons que M. d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *Cadence parfaite* consiste dans une marche de Quinte en descendant ; & au contraire, l'*imparfaite* consiste dans une marche de Quinte en montant : en voici la raison. Quand je dis, *ut*

ſol, *ſol* eſt déja renfermé dans l'*ut*, puiſque tout Son, comme *ut*, porte avec lui ſa douzieme, dont ſa Quinte *ſol* eſt l'Octave : ainſi, quand on va d'*ut* à *ſol*, c'eſt le Son générateur qui paſſe à ſon produit, de maniere pourtant que l'oreille deſire toujours de revenir à ce premier générateur ; au contraire, quand on dit *ſol ut*, c'eſt le produit qui retourne au générateur ; l'oreille eſt ſatisfaite & ne deſire plus rien. De plus, dans cette marche *ſol ut*, le *ſol* ſe fait encore entendre dans *ut* : ainſi, l'oreille entend à la fois le générateur & ſon produit ; au lieu que dans la marche *ut ſol*, l'oreille qui, dans le premier Son, avoit entendu *ut* & *ſol*, n'entend plus, dans le ſecond, que *ſol* ſans *ut*. Ainſi le repos ou la *Cadence* de *ſol* à *ut* a plus de perfection que la *Cadence* ou le repos d'*ut* à *ſol*.

Il ſemble, continue M. d'Alembert, que dans les Principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *Cadence rompue* & de la *Cadence interrompue*. Imaginons, pour cet effet, qu'après un Accord de Septieme, *ſol ſi re fa*, on monte diatoniquement par une *Cadence rompue* à l'Accord *la ut mi ſol* ; il eſt viſible que cet Accord eſt renverſé de l'Accord de ſous-Dominante *ut mi ſol la* : ainſi la marche de *Cadence rompue* équivaut à cette ſucceſſion *ſol ſi re fa*, *ut mi ſol la*, qui n'eſt autre choſe qu'une *Cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme Tonique, eſt rendue ſous-Dominante.

Or toute Tonique, dit M. d'Alembert, peut toujours être rendue ſous-Dominante, en changeant de Mode ; j'ajouterai qu'elle peut même porter l'Accord de Sixte-ajoutée, ſans en changer.

A l'égard de la *Cadence interrompue*, qui conſiſte à deſcendre d'une Dominante ſur une autre par l'Intervalle de Tierce en cette ſorte, *ſol ſi re fa*, *mi ſol ſi re*, il ſemble qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le ſecond Accord *mi ſol ſi re*, eſt renverſé de l'Accord de ſous-Dominante *ſol ſi re mi* : ainſi la *Cadence interrompue* équivaut à cette ſucceſſion, *ſol ſi re fa*, *ſol ſi re mi*, où la Note *ſol*, après avoir été traitée comme Dominante, eſt rendue ſous-Dominante en changeant de Mode ; ce qui eſt permis & dépend du Compoſiteur.

Ces explications ſont ingénieuſes & montrent quel uſage on peut faire du Double-emploi dans les paſſages qui ſemblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M. d'Alembert n'eſt ſûrement pas qu'on s'en ſerve réellement dans ceux-ci pour la pratique, mais ſeulement pour l'intelligence du Renverſement. Par exemple, le Double-emploi de la *Cadence interrompue* ſauveroit la Diſſonnance *fa* par la Diſſonnance *mi*, ce qui eſt contraire aux regles, à l'eſprit des regles, & ſur-tout au jugement de l'oreille : car dans la ſenſation du ſecond Accord, *ſol ſi re mi*, à la ſuite du premier *ſol ſi re fa*, l'oreille s'obſtine plutôt à rejetter le *re* du nombre

des Consonnances, que d'admettre le *mi* pour Dissonnant. En général, les Commençans doivent savoir que le Double-emploi peut être admis sur un Accord de septieme à la suite d'un Accord consonnant; mais que si-tôt qu'un Accord de septieme en suit un semblable, le Double-emploi ne peut avoir lieu. Il est bon qu'ils sachent encore qu'on ne doit changer de Ton par nul autre Accord dissonnant que le sensible; d'où il suit que dans la *Cadence rompue* on ne peut supposer aucun changement de Ton.

Il y a une autre espece de *Cadence* que les Musiciens ne regardent point comme telle, & qui, selon la définition, en est pourtant une véritable : c'est le passage de l'Accord de Septieme diminuée sur la Note sensible à l'Accord de la Tonique. Dans ce passage, il ne se trouve aucune *liaison harmonique*, & c'est le second exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *Cadence*. On pourroit regarder les transitions enharmoniques, comme des manieres d'éviter cette même *Cadence*, de même qu'on évite la *Cadence parfaite* d'une Dominante à sa Tonique par une transition chromatique : mais je me borne à expliquer ici les dénominations établies.

CADENCE est, en terme de Chant, ce battement de gosier que les Italiens appellent *Trillo*, que nous appellons autrement *Tremblement*, & qui se fait ordinairement sur la pénultieme Note d'une phrase musicale, d'où, sans doute, il a

pris le nom de *Cadence*. On dit : *Cette Actrice a une belle* Cadence ; *ce Chanteur bat mal la* Cadence , *&c*.

Il y a deux ſortes de *Cadences* : l'une eſt la *Cadence pleine*. Elle conſiſte à ne commencer le battement de voix qu'après en avoir appuyé la Note ſupérieure ; l'autre s'appelle *Cadence briſée*, & l'on y fait le battement de voix ſans aucune préparation. Voyez l'exemple de l'une & de l'autre , *Pl*. B. *Fig*. 13.

CADENCE (la) eſt une qualité de la bonne Muſique , qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent , un ſentiment vif de la Meſure , en ſorte qu'ils la marquent & la ſentent tomber à propos , & ſans qu'ils y penſent & comme par inſtinct. Cette qualité eſt ſur-tout requiſe dans les Airs à danſer. *Ce Menuet marque bien la* Cadence , *cette Chaconne manque de* Cadence. La *Cadence* , en ce ſens , étant une qualité , porte ordinairement l'Article défini *la* , au lieu que la *Cadence* harmonique porte , comme individuelle , l'Article numérique. *Une* Cadence *parfaite. Trois* Cadences *évitées* , &c.

Cadence ſignifie encore la conformité des pas du Danſeur avec la Meſure marquée par l'Inſtrument. *Il ſort de* Cadence ; *il eſt bien en* Cadence. Mais il faut obſerver que la *Cadence* ne ſe marque pas toujours comme ſe bat la Meſure. Ainſi , le Maître de Muſique marque le mouvement du Menuet en frappant au commencement

de chaque Mesure ; au lieu que le Maître à danser ne bat que de deux en deux Mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du Menuet.

CADENCÉ, *adj.* Une Musique bien *Cadencée* est celle où la Cadence est sensible, où le Rhythme & l'Harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement. Car le choix des Accords n'est pas indifférent pour marquer les Tems de la Mesure, & l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même Harmonie sur le Frappé & sur le Levé. De même il ne suffit pas de partager les Mesures en valeurs égales, pour en faire sentir les retours égaux ; mais le Rhythme ne dépend pas moins de l'Accent qu'on donne à la Mélodie que des valeurs qu'on donne aux Notes ; car on peut avoir des Tems très-égaux en valeurs, & toutefois très-mal *Cadencés* ; ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut encore qu'on la sente.

CADENZA, *s. f.* Mot Italien, par lequel on indique un point d'Orgue non écrit, & que l'Auteur laisse à la volonté de celui qui exécute la Partie principale, afin qu'il y fasse, relativement au caractere de l'Air, les passages les plus convenables à sa Voix, à son Instrument, ou à son goût.

Ce point d'Orgue s'appelle *Cadenza*, parce qu'il se fait ordinairement sur la premiere Note

d'une Cadence finale, & il s'appelle auſſi *Arbitrio*, à cauſe de la liberté qu'on y laiſſe à l'Exécutant de ſe livrer à ſes idées, & de ſuivre ſon propre goût. La Muſique Françoiſe, ſur-tout la vocale, qui eſt extrèmement ſervile, ne laiſſe au Chanteur aucune pareille liberté, dont même il ſeroit fort embarraſſé de faire uſage.

CANARDER, *v. n.* C'eſt en jouant du Hautbois, tirer un Son naſillard & rauque, approchant du cri du Canard : c'eſt ce qui arrive aux Commençans & ſur-tout dans le bas; pour ne pas ſerrer aſſez l'anche des levres. Il eſt auſſi très-ordinaire à ceux qui chantent la Haute-contre de *Canarder*; parce que la Haute-contre eſt une Voix factice & forcée, qui ſe ſent toujours de la contrainte avec laquelle elle ſort.

CANARIE, *ſ. f.* Eſpece de Gigue dont l'Air eſt d'un mouvement encore plus vif que celui de la Gigue ordinaire : c'eſt pourquoi l'on le marque quelquefois par $\frac{6}{16}$. Cette Danſe n'eſt plus en uſage aujourd'hui. (Voyez GIGUE.)

CANEVAS, *ſ. m.* C'eſt ainſi qu'on appelle à l'Opéra de Paris des paroles que le Muſicien ajuſte aux Notes d'un Air à parodier. Sur ces paroles, qui ne ſignifient rien, le Poéte en ajuſte d'autres qui ne ſignifient pas grand' choſe, où l'on ne trouve pour l'ordinaire pas plus d'eſprit que de ſens, où la Proſodie Françoiſe eſt ridiculement eſtropiée, & qu'on appelle encore, avec grande raiſon, des *Canevas*.

CANON, *f. m.* C'étoit dans la Musique ancienne une regle ou méthode pour déterminer les rapports des Intervalles. L'on donnoit aussi le nom de *Canon* à l'Instrument par lequel on trouvoit ces rapports, & Ptolomée a donné le même nom au Livre que nous avons de lui sur les rapports de tous les Intervalles harmoniques. En général on appelloit *Sectio Canonis*, la division du Monocorde par tous ces Intervalles, & *Canon universalis*, le Monocorde ainsi divisé, ou la Table qui le représentoit. (Voyez MONOCORDE.)

CANON, en Musique moderne, est une sorte de Fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les Parties, partant l'une après l'autre, répetent sans cesse le même Chant.

Autrefois, dit Zarlin, on mettoit à la tête des Fugues perpétuelles, qu'il appelle *Fughe in conseguenza*, certains avertissemens qui marquoient comment il falloit chanter ces sortes de Fugues, & ces avertissemens étant proprement les regles de ces Fugues, s'intituloient *Canoni*, regles, *Canons*. De-là prenant le titre pour la chose, on a, par métonymie, nommé *Canon*, cette espece de Fugue.

Les *Canons* les plus aisés à faire & les plus communs, se prennent à l'Unisson ou à l'Octave; c'est-à-dire, que chaque Partie répete sur le même ton le Chant de celle qui la précede. Pour composer cette espece de *Canon*, il ne

faut qu'imaginer un Chant à ſon gré ; y ajouter, en Partition, autant de Parties qu'on veut, à voix égales ; puis, de toutes ces Parties chantées ſucceſſivement, former un ſeul Air ; tâchant que cette ſucceſſion produiſe un tout agréable, ſoit dans l'Harmonie, ſoit dans le Chant.

Pour exécuter un tel *Canon*, celui qui doit chanter le premier, part ſeul, chantant de ſuite l'Air entier, & le recommençant auſſi-tôt ſans interrompre la Meſure. Dès que celui-ci a fini le premier couplet, qui doit ſervir de ſujet perpétuel, & ſur lequel le *Canon* entier a été composé, le ſecond entre, & commence ce même premier couplet, tandis que le premier entré, pourſuit le ſecond : les autres partent de même ſucceſſivement, dès que celui qui les précede eſt à la fin du même premier couplet : en recommençant ainſi, ſans ceſſe, on ne trouve jamais de fin générale, & l'on pourſuit le *Canon* auſſi long-tems qu'on veut.

L'on peut encore prendre une Fugue perpétuelle à la Quinte, ou à la Quarte ; c'eſt-à-dire, que chaque Partie répétera le Chant de la précédente, une Quinte ou une Quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le *Canon* ſoit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme diſent les Italiens, & que l'on ajoute des Bémols ou des Dièſes aux Notes, dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la Quinte ou à la Quarte, le Chant de la Partie précédente.

On

On ne doit avoir égard ici à aucune modulation; mais ſeulement à l'identité du Chant, ce qui rend la compoſition du *Canon* plus difficile; car à chaque fois qu'une Partie reprend la Fugue, elle entre dans un nouveau Ton; elle en change preſque à chaque Note, & qui pis eſt, nulle Partie ne ſe trouve à la fois dans le même Ton qu'une autre, ce qui fait que ces ſortes de *Canons*, d'ailleurs peu faciles à ſuivre, ne font jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en ſoit l'Harmonie, & quelque bien chantés qu'ils ſoient.

Il y a une troiſieme ſorte de *Canons* très-rares, tant à cauſe de l'exceſſive difficulté, que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'eſt ce qu'on pourroit appeller *double Canon renverſé*, tant par l'inverſion qu'on y met, dans le Chant des Parties, que par celle qui ſe trouve entre les Parties mêmes, en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette eſpece de *Canons*, que, ſoit qu'on chante les Parties dans l'ordre naturel, ſoit qu'on renverſe le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, en ſorte que l'on commence par la fin, & que la Baſſe devienne le deſſus, on a toujours une bonne Harmonie & un *Canon* régulier. (Voyez *Pl.* D. Fig. 11.) deux exemples de cette eſpece de *Canons* tirés de Bontempi, lequel donne auſſi des regles pour les compoſer.

Mais on trouvera le vrai principe de ces regles au mot SYSTEME, dans l'expoſition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *Canon* dont l'Harmonie ſoit un peu variée, il faut que les Parties ne ſe ſuivent pas trop promptement, que l'une n'entre que long-tems après l'autre. Quand elles ſe ſuivent ſi rapidement, comme à la Pauſe ou demi-Pauſe, on n'a pas le tems d'y faire paſſer pluſieurs Accords, & le *Canon* ne peut manquer d'ètre monotone; mais c'eſt un moyen de faire, ſans beaucoup de peine, des *Canons* à tant de Parties qu'on veut: car un *Canon* de quatre Meſures ſeulement, ſera déja à huit Parties ſi elles ſe ſuivent à la demi-Pauſe, & à chaque Meſure qu'on ajoutera, l'on gagnera encore deux Parties.

L'Empereur Charles VI, qui étoit grand Muſicien & compoſoit très-bien, ſe plaiſoit beaucoup à faire & chanter des *Canons*. L'Italie eſt encore pleine de fort beaux *Canons* qui ont été faits pour ce Prince, par les meilleurs Maitres de ce pays-là.

CANTABILE, adjectif Italien, qui ſignifie *Chantable*, *commode à chanter*. Il ſe dit de tous les Chants dont, en quelque Meſure que ce ſoit, les Intervalles ne ſont pas trop grands, ni les Notes trop précipitées; de ſorte qu'on peut les chanter aiſément ſans forcer ni gèner la Voix. Le mot *Cantabile* paſſe auſſi peu-à-peu dans l'uſage François. On dit: *parlez-moi du* Cantabile;

un beau Cantabile *me plaît plus que tous vos Airs d'exécution.*

CANTATE, *s. f.* Sorte de petit Poëme Lyrique qui se chante avec des Accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du Musicien, la chaleur & les graces de la Musique imitative & théatrale. Les *Cantates* sont ordinairement composées de trois Récitatifs, & d'autant d'Airs. Celles qui sont en récit, & les Airs en maximes, sont toujours froides & mauvaises ; le Musicien doit les rebuter. Les meilleures sont celles où, dans une situation vive & touchante, le principal personnage parle lui-même ; car nos *Cantates* sont communément à voix seule. Il y en a pourtant quelques-unes à deux Voix en forme de Dialogue, & celles-là sont encore agréables, quand on y sait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage, pour faire une sorte d'exposition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les *Cantates* ont passé de Mode, & qu'on leur a substitué, même dans les Concerts, des Scenes d'Opéra.

La Mode des *Cantates* nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui est Italien, & c'est l'Italie aussi qui les a proscrites la premiere. Les *Cantates* qu'on y fait aujourd'hui, sont de véritables Pieces dramatiques à plusieurs Acteurs, qui ne different des Opéra, qu'en ce que ceux-ci se représentent au Théatre, & que

les *Cantates* ne s'exécutent qu'en Concert : de ſorte que la *Cantate* eſt ſur un ſujet profane, ce qu'eſt l'Oratorio ſur un ſujet ſacré.

CANTATILLE, *ſ. f.* Diminutif de *Cantate*, n'eſt en effet qu'une Cantate fort courte, dont le ſujet eſt lié par quelques vers de Récitatif, en deux ou trois Airs en Rondeau pour l'ordinaire, avec des Accompagnemens de Symphonie. Le genre de la *Cantatille* vaut moins encore que celui de la Cantate, auquel on l'a ſubſtitué parmi nous. Mais comme on n'y peut développer ni paſſions ni tableaux, & qu'elle n'eſt ſuſceptible que de gentilleſſe, c'eſt une reſſource pour les petits faiſeurs de vers, & pour les Muſiciens ſans génie.

CANTIQUE, *ſ. m.* Hymne qu'on chante en l'honneur de la Divinité.

Les premiers & les plus anciens *Cantiques* furent compoſés à l'occaſion de quelque événement mémorable, & doivent être comptés entre les plus anciens monumens hiſtoriques.

Ces *Cantiques* étoient chantés par des Chœurs de Muſique, & ſouvent accompagnés de danſes, comme il paroît par l'Ecriture. La plus grande piece qu'elle nous offre, en ce genre, eſt le *Cantique* des *Cantiques*, Ouvrage attribué à Salomon, & que quelques Auteurs prétendent n'être que l'Epithalame de ſon mariage avec la fille du Roi d'Egypte. Mais les Théologiens montrent, ſous cet emblême, l'union de Jéſus-

Chriſt & de l'Egliſe. Le Sieur de Cahuſac ne voyoit, dans le *Cantique des Cantiques*, qu'un Opéra très-bien fait ; les Scenes, les Récits, les Duo, les Chœurs, rien n'y manquoit, ſelon lui, & il ne doutoit pas même que cet Opéra n'eût été repréſenté.

Je ne ſache pas qu'on ait conſervé le nom de *Cantique* à aucun des Chants de l'Egliſe Romaine, ſi ce n'eſt le *Cantique* de Siméon, celui de Zacharie, & le *Magnificat* appellé le *Cantique* de la Vierge. Mais parmi nous on appelle *Cantique* tout ce qui ſe chante dans nos Temples, excepté les Pſeaumes qui conſervent leur nom.

Les Grecs donnoient encore le nom de *Cantiques* à certains Monologues paſſionnés de leurs Tragédies, qu'on chantoit ſur le Mode Hypodorien, ou ſur l'Hypophrygien ; comme nous l'apprend Ariſtote au 19me. de ſes Problèmes.

CANTO. Ce mot Italien, écrit dans une Partition ſur la Portée vuide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'uniſſon ſur la Partie chantante.

CAPRICE, *ſ. m.* Sorte de Piece de Muſique libre, dans laquelle l'Auteur, ſans s'aſſujettir à aucun ſujet, donne carriere à ſon génie & ſe livre à tout le feu de la Compoſition. Le *Caprice* de Rebel étoit eſtimé dans ſon tems. Aujourd'hui les *Caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos Violons.

Caracteres de Musique. Ce ſont les divers ſignes qu'on emploie pour repréſenter tous les Sons de la Mélodie, & toutes les valeurs des Tems & de la Meſure; de ſorte qu'à l'aide de ces *Caracteres* on puiſſe lire & exécuter la Muſique exactement comme elle a été compoſée, & cette maniere d'écrire s'appelle *Noter*. (Voyez Notes.)

Il n'y a que les Nations de l'Europe qui ſachent écrire leur Muſique. Quoique dans les autres parties du Monde chaque Peuple ait auſſi la ſienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait pouſſé ſes recherches juſqu'à des *Caracteres* pour la noter. Au moins eſt-il ſûr que les Arabes ni les Chinois, les deux Peuples étrangers qui ont le plus cultivé les Lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils *Caracteres*. A la vérité les Perſans donnent des noms de Villes de leur pays ou des parties du corps humain aux quarante-huit Sons de leur Muſique. Ils diſent, par exemple, pour donner l'intonation d'un Air : *Allez de cette Ville à celle-là*; ou, *allez du doigt au coude*. Mais ils n'ont aucun ſigne propre pour exprimer ſur le papier ces mêmes Sons; &, quant aux Chinois, on trouve dans le Pere du Halde, qu'ils furent étrangement ſurpris de voir les Jéſuites noter & lire ſur cette même Note tous les Airs Chinois qu'on leur faiſoit entendre.

Les anciens Grecs ſe ſervoient pour *Caracteres* dans leur Muſique, ainſi que dans leur Arith-

métique, des lettres de leur Alphabet : mais au lieu de leur donner, dans la Musique, une valeur numéraire qui marquât les Intervalles, ils se contentoient de les employer comme Signes, les combinant en diverses manieres, les mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, selon les Genres & les Modes, comme on peut voir dans le Recueil d'Alypius. Les Latins les imiterent, en se servant, à leur exemple, des lettres de l'Alphabet, & il nous en reste encore la lettre jointe au nom de chaque Note de notre Echelle diatonique & naturelle.

Gui Aretin imagina les Lignes, les Portées, les Signes particuliers qui nous sont demeurés sous le nom de *Notes*, & qui sont aujourd'hui la Langue Musicale & universelle de toute l'Europe. Comme ces derniers Signes, quoiqu'admis unanimement & perfectionnés depuis l'Aretin, ont encore de grands défauts, plusieurs ont tenté de leur substituer d'autres Notes : de ce nombre ont été Parran, Souhaitti, Sauveur, Dumas, & moi-même. Mais comme au fond, tous ces systêmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on est tout accoutumé, ne faisoient qu'en substituer d'autres dont l'habitude est encore à prendre ; je pense que le Public a très-sagement fait de laisser les choses comme elles sont, & de nous renvoyer, nous & nos systêmes, au pays des vaines spéculations.

Carrillon. Sorte d'Air fait pour être exécuté par plusieurs Cloches accordées à différens Tons. Comme on fait plutôt le *Carrillon* pour les Cloches que les Cloches pour le *Carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de Sons divers qu'il y ade Cloches. Il faut observer de plus, que tous leurs Sons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire Harmonie avec celui qui le précede & avec celui qui le suit; assujettissement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une Mesure & même au-delà, afin que les Sons qui durent ensemble ne dissonnent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres observations à faire pour composer un bon *Carrillon*, & qui rendent ce travail plus pénible que satisfaisant: car c'est toujours une sotte Musique que celle des Cloches, quand même tous les Sons en seroient exactement justes; ce qui n'arrive jamais. On trouvera, (*Planche*, A. *Fig.* 14,) l'exemple d'un *Carrillon* consonnant, composé pour être exécuté sur une Pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célebre Horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle assujettissent le concours harmonique des Sons voisins, & le petit nombre des timbres, ne permet guere de mettre du Chant dans un semblable Air.

Cartelles. Grandes feuilles de peau d'âne préparées, sur lesquelles on entaille les traits des Portées, pour pouvoir y noter tout ce qu'on

veut en composant, & l'effacer ensuite avec une éponge ; l'autre côté qui n'a point de Portées peut servir à écrire & barbouiller, & s'efface de même, pourvu qu'on n'y laisse pas trop vieillir l'encre. Avec une *Cartelle* un Compositeur soigneux en a pour sa vie, & épargne bien des rames de papier réglé : mais il y a ceci d'incommode, que la plume passant continuellement sur les lignes entaillées, gratte & s'émousse facilement. Les *Cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples.

CASTRATO, *s. m.* Musicien qu'on a privé, dans son enfance, des organes de la génération, pour lui conserver la voix aiguë qui chante la Partie appellée *Dessus* ou *Soprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes si différens, il est certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui survient aux hommes à l'âge nubile, & qui baisse tout-à-coup leur voix d'une Octave. Il se trouve, en Italie, des peres barbares qui, sacrifiant la Nature à la fortune, livrent leurs en enfans à cette opération, pour le plaisir des gens voluptueux & cruels, qui osent rechercher le Chant de ces malheureux. Laissons aux honnêtes Femmes des grandes Villes les ris modestes, l'air dédaigneux, & les propos plaisans dont ils sont l'éternel objet ; mais faisons entendre, s'il se peut, le nom de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'éleve contre

cet infame uſage, & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougiſſent une fois de nuire, en tant de façons, à la conſervation de l'eſpece humaine.

Au reſte, l'avantage de la voix ſe compenſe dans les *Caſtrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent ſi bien, mais ſans chaleur & ſans paſſions, ſont, ſur le Théatre les plus mauſſades Acteurs du monde; ils perdent leur voix de très-bonne heure & prennent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent & prononcent plus mal que les vrais hommes, & il y a même des lettres telles que l'*r*, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *Caſtrato* ne puiſſe offenſer les plus délicates oreilles, il n'en eſt pas de même de ſon Synonyme François. Preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou déshonnêtes dépend moins des idées qu'on leur attache, que de l'uſage de la bonne compagnie, qui les tolere ou les proſcrit à ſon gré.

On pourroit dire, cependant, que le mot Italien s'admet comme repréſentant une profeſſion, au lieu que le mot François ne repréſente que la privation qui y eſt jointe.

CATABAUCALÉSE. Chanſon des Nourrices chez les Anciens. (Voyez CHANSON.)

CATACOUSTIQUE, *ſ. f.* Science qui a pour objet les Sons réfléchis, ou cette partie de l'Acouſtique qui conſidere les propriétés des Echos.

Ainſi la *Catacouſtique* eſt à l'Acouſtique ce que la Catoptrique eſt à l'Optique,

CATAPHONIQUE, *ſ. f.* Science des Sons réfléchis qu'on appelle auſſi *Catacouſtique.* (Voyez *l'Article précédent.*)

CAVATINE, *ſ. f.* Sorte d'Air pour l'ordinaire aſſez court, qui n'a ni Repriſe, ni ſeconde Partie, & qui ſe trouve ſouvent dans des Récitatifs obligés. Ce changement ſubit du Récitatif au Chant meſuré, & le retour inattendu du Chant meſuré au Récitatif, produiſent un effet admirable dans les grandes expreſſions, comme ſont toujours celles du Récitatif obligé.

Le mot *Cavatina* eſt Italien, & quoique je ne veuille pas, comme Broſſard, expliquer dans un Dictionnaire François tous les mots techniques Italiens, ſur-tout lorſque ces mots ont des ſynonymes dans notre Langue; je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots, qu'on emploie dans la Muſique notée; parce qu'en exécutant cette Muſique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, & que l'Auteur n'y a pas mis pour rien.

CENTONISER, *v. n.* Terme de Plain-Chant. C'eſt compoſer un Chant de traits recueillis & arrangés pour la Mélodie qu'on a en vue. Cette maniere de compoſer n'eſt pas de l'invention des Symphoniaſtes modernes; puiſque, ſelon l'Abbé le Beuf, Saint Grégoire lui-même a *Centoniſé.*

CHACONNE, *s. f.* Sorte de Piece de Musique faite pour la Danse, dont la Mesure est bien marquée & le Mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *Chaconnes* à deux Tems & à trois; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce sont, pour l'ordinaire, des Chants qu'on appelle Couplets, composés & variés en diverses manieres, sur une Basse contrainte, de quatre en quatre Mesures, commençant presque toujours par le second Tems pour prévenir l'interruption. On s'est affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la Basse & l'on n'y a presque plus aucun égard.

La beauté de la *Chaconne* consiste à trouver des Chants qui marquent bien le Mouvement, & comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les Couplets qu'ils contrastent bien ensemble, & qu'ils réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur. Pour cela, on passe & repasse à volonté du Majeur au Mineur sans quitter pourtant beaucoup le Ton principal, & du grave au gai, ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la Mesure.

La *Chaconne* est née en Italie, & elle y étoit autrefois fort en usage, de même qu'en Espagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos Opéra.

CHANSON. Espece de petit Poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un Air pour être chanté dans des occasions familieres, comme à

table; avec ses amis, avec sa maîtresse, & même seul, pour éloigner, quelques instans, l'ennui, si l'on est riche; & pour supporter plus doucement la misere & le travail, si l'on est pauvre.

L'usage des *Chansons* semble être une suite naturelle de celui de la parole, & n'est en effet pas moins général; car par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer ses organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expression dont la voix est capable, le sentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre. Aussi les Anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire qu'ils avoient déja des *Chansons*. Leurs Loix & leurs histoires, les louanges des Dieux & des Héros, furent chantées avant d'être écrites. Et de-là vient, selon Aristote, que le même nom Grec fut donné aux Loix & aux *Chansons*.

Toute la Poésie lyrique n'étoit proprement que des *Chansons*; mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particuliérement ce nom, & qui en avoit mieux le caractere selon nos idées.

Commençons par les Airs de table. Dans les premiers tems, dit M. de la Nauze, tous les Convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque & d'Artémon, chantoient ensemble, & d'une seule voix, les louanges de la Divinité. Ainsi ces *Chansons* étoient de véritables Péans

ou Cantiques ſacrés. Les Dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes ; & ils ne dédaignoient pas de les admettre dans leurs plaiſirs.

Dans la ſuite les Convives chantoient ſucceſſivement, chacun à ſon tour, tenant une branche de Myrthe, qui paſſoit de la main de celui qui venoit de chanter, à celui qui chantoit après lui. Enfin quand la Muſique ſe perfectionna dans la Grece, & qu'on employa la Lyre dans les feſtins, il n'y eut plus, diſent les Auteurs déja cités, que les habiles gens qui fuſſent en état de chanter à table ; du moins en s'accompagnant de la Lyre. Les autres, contraints de s'en tenir à la branche de Myrthe, donnerent lieu à un proverbe Grec, par lequel on diſoit qu'un homme chantoit au Myrthe, quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *Chanſons* accompagnées de la Lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *Scolies*, mot qui ſignifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, ſelon Plutarque, la difficulté de la *Chanſon* ; ou comme le veut Artémon, la ſituation irréguliere de ceux qui chantoient : car comme il falloit être habile pour chanter ainſi, chacun ne chantoit pas à ſon rang ; mais ſeulement ceux qui ſavoient la Muſique, leſquels ſe trouvoient diſperſés çà & là, & placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les ſujets des Scolies ſe tiroient non-ſeulement de l'amour & du vin, ou du plaiſir en

général, comme aujourd'hui ; mais encore de l'histoire, de la guerre, & même de la morale. Telle est la *Chanson* d'Aristote sur la mort d'Hermias son ami & son allié, laquelle fit accuser son Auteur d'impiété.

„ O vertu, qui, malgré les difficultés que „ vous présentez aux foibles mortels, êtes l'ob- „ jet charmant de leurs recherches ! Vertu pure „ & aimable ! ce fut toujours aux Grecs un destin „ digne d'envie de mourir pour vous, & de „ souffrir avec constance les maux les plus af- „ freux. Telles sont les semences d'immortalité „ que vous répandez dans tous les cœurs. Les „ fruits en sont plus précieux que l'or, que „ l'amitié des parens, que le sommeil le plus „ tranquille. Pour vous le divin Hercule & les „ fils de Léda supporterent mille travaux, & le „ succès de leurs exploits annonça votre puis- „ sance. C'est par amour pour vous qu'Achille „ & Ajax descendirent dans l'Empire de Pluton, „ & c'est en vue de votre céleste beauté ; que „ le Prince d'Atarne s'est aussi privé de la lu- „ miere du Soleil. Prince à jamais célebre par „ ses actions ; les filles de Mémoire chanteront „ sa gloire toutes les fois qu'elles chanteront le „ culte de Jupiter Hospitalier, & le prix d'une „ amitié durable & sincere."

Toutes leurs *Chansons* morales n'étoient pas si graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

„ Le premier de tous les biens eſt la ſanté;
„ le ſecond la beauté, le troiſieme les richeſſes
„ amaſſées ſans fraude, & le quatrieme la jeu-
„ neſſe qu'on paſſe avec ſes amis "

Quant aux Scolies qui roulent ſur l'amour & le vin, on en peut juger par les ſoixante & dix Odes d'Anacréon, qui nous reſtent. Mais dans ces ſortes de *Chanſons* mêmes, on voyoit encore briller cet amour de la Patrie & de la liberté dont tous les Grecs étoient tranſportés.

„ Du vin & de la ſanté ", dit une de ces *Chanſons*, „ pour ma Clitagora & pour moi, „ avec le ſecours des Theſſaliens ". C'eſt qu'outre que Clitagora étoit Theſſalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu du ſecours des Theſſaliens, contre la tyrannie des Piſiſtratides.

Ils avoient auſſi des *Chanſons* pour les diverſes profeſſions. Telles étoient les *Chanſons* des Bergers, dont une eſpece appellée *Bucoliaſme*, étoit le véritable Chant de ceux qui conduiſoient le bétail; & l'autre, qui eſt proprement la *Paſtorale*, en étoit l'agréable imitation : la *Chanſon* des Moiſſonneurs, appellée *le Lytierſe*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupoit par goût à faire la moiſſon : la *Chanſon* des Meûniers appellée *Hymée*, ou *Epiaulie*; comme celle-ci tirée de Plutarque; *Moulez, meule, moulez : car Pittacus qui regne dans l'auguſte Mitylene, aime à moudre* : Parce que Pittacus étoit grand mangeur : la *Chanſon* des Tiſſerands, qui s'ap-

s'appelloit *Éline* : la *Chanſon Yule* des Ouvriers en laine : celles des Nourrices, qui s'appelloit *Catabaucalèſe* ou *Nunnie* : la *Chanſon* des Amans, appellée *Nomion* : celle des femmes, apellée *Calyce* ; *Harpalice*, celle des filles. Ces deux dernieres, attendu le ſexe, étoient auſſi des *Chanſons* d'amour.

Pour des occaſions particulieres, ils avoient la *Chanſon* des noces, qui s'appelloit *Hyménée*, *Epithalame* : la *Chanſon* de *Datis*, pour des occaſions joyeuſes : les lamentations, l'*Ialeme* & le *Linos* pour des occaſions funebres & triſtes. Ce *Linos* ſe chantoit auſſi chez les Egyptiens, & s'appelloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs Princes, au deuil duquel il avoit été chanté. Par un paſſage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit auſſi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des Hymnes ou *Chanſons* en l'honneur des Dieux & des Héros. Telles étoient les *Iules* de Cérès & Proſerpine, la *Philélie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, &c.

Ce genre paſſa des Grecs aux Latins, & pluſieurs Odes d'Horace, ſont des *Chanſons* galantes ou bachiques. Mais cette Nation, plus guerriere que ſenſuelle, fit, durant très-long-tems, un médiocre uſage de la Muſique & des *Chanſons*, & n'a jamais approché, ſur ce point, des graces de la volupté Grecque. Il paroît que le

Chant resta toujours rude & grossier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux noces, étoit plutôt des clameurs que des *Chansons*, & il n'est guere à présumer que les *Chansons* satyriques des Soldats aux triomphes de leurs Généraux, eussent une Mélodie fort agréable.

Les Modernes ont aussi leurs *Chansons* de différentes especes, selon le génie & le goût de chaque Nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer, sinon pour le tour & la Mélodie des Airs, au moins pour le sel, la grace & la finesse des paroles; quoique pour l'ordinaire l'esprit & la satyre s'y montrent bien mieux encore que le sentiment & la volupté. Ils se sont plus livrés à cet amusement & y ont excellé dans tous les tems, témoin les anciens Troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie: les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, & le pays produit d'excellent vin; le moyen de n'y pas chanter sans cesse? Nous avons encore d'anciennes *Chansons* de Thibault, Comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siecle, mises en Musique par Guillaume de Machault. Marot en fit beaucoup qui nous restent, & grace aux Airs d'Orlande & de Claudin, nous en avons aussi plusieurs de la Pléyade de Charles IX. Je ne parlerai point des *Chansons* plus modernes, par lesquelles les Musiciens Lambert, du Bousset, la Garde & au-

ſtres, ont acquis un nom, & dont on trouve autant de Poetes, qu'il y a de gens de plaiſir parmi le Peuple du monde qui s'y livre le plus, quoique non pas tous auſſi célebres que le Comte de Coulange & l'Abbé de l'Attaignant. La Provence & le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours régner dans ces Provinces un air de gaieté qui porte ſans ceſſe leurs habitans au Chant & à la Danſe. Un Provençal menace, dit-on, ſon ennemi d'une *Chanſon*, comme un Italien menaceroit le ſien d'un coup de ſtilet; chacun a ſes armes. Les autres Pays ont auſſi leurs Provinces Chanſonnieres; en Angleterre c'eſt l'Ecoſſe, en Italie c'eſt Veniſe. (Voyez BARCAROLLES.)

Nos *Chanſons* ſont de pluſieurs ſortes; mais en général elles roulent ou ſur l'amour, ou ſur le vin, ou ſur la ſatyre. Les *Chanſons* d'amour ſont; les Airs tendres qu'on appelle encore Airs ſérieux; les Romances dont le caractere eſt d'émouvoir l'ame inſenſiblement par le récit tendre & naïf de quelque hiſtoire amoureuſe & tragique, les *Chanſons* paſtorales & ruſtiques, dont pluſieurs ſont faites pour danſer; comme les Muſettes, les Gavottes, les Branles, &c.

Les *Chanſons* a boire ſont aſſez communément des Airs de Baſſe ou des Rondes de table : c'eſt avec beaucoup de raiſon qu'on en fait peu pour les Deſſus; car il n'y a pas une idée de débau-

che plus crapuleuſe & plus vile que celle d'une femme ivre.

A l'égard des *Chanſons* ſatyriques, elles ſont compriſes ſous le nom de Vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits ſur le vice & ſur la vertu, en les rendant également ridicules; ce qui doit proſcrire le Vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une eſpece de *Chanſon* qu'on appelle Parodie. Ce ſont des paroles qu'on ajuſte comme on peut ſur des l'Airs de Violon, ou d'autres Inſtrumens, & qu'on fait rimer tant bien que mal, ſans avoir égard à la meſure des vers, ni au caractere de l'Air, ni au ſens des paroles, ni le plus ſouvent à l'honnêteté. (Voyez PARODIE.)

CHANT, *ſ. m.* Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des Sons variés & appréciables. Obſervons que pour donner à cette définition toute l'univerſalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas ſeulement entendre par *Sons appréciables*, ceux qu'on peut aſſigner par les Notes de notre Muſique, & rendre par les touches de notre Clavier; mais tous ceux dont on peut trouver ou ſentir l'Uniſſon & calculer les Intervalles de quelque maniere que ce ſoit.

Il eſt très-difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole, differe de la voix qui

forme le *Chant.* Cette différence eſt ſenſible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle conſiſte, & quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodart a fait des obſervations anatomiques, à la faveur deſquelles il croit, à la vérité, trouver, dans les différentes ſituations du Larynx, la cauſe de ces deux ſortes de voix. Mais je ne ſais ſi ces obſervations, ou les conſéquences qu'il en tire, ſont bien certaines. (Voyez VOIX.) Il ſemble ne manquer aux Sons, qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *Chant* : il paroît auſſi que les diverſes inflexions qu'on donne à la voix en parlant, forment des Intervalles qui ne ſont point harmoniques, qui ne ſont pas partie de nos ſyſtèmes de Muſique, & qui, par conſéquent, ne pouvant être exprimés en Note, ne ſont pas proprement du *Chant* pour nous.

Le *Chant* ne ſemble pas naturel à l'homme. Quoique les Sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai Sauvage ne chanta jamais. Les Muets ne chantent point ; ils ne forment que des voix ſans permanence, des mugiſſemens ſourds que le beſoin leur arrache. Je douterois que le Sieur Pereyre, avec tout ſon talent, pût jamais tirer d'eux aucun *Chant* muſical. Les enfans crient, pleurent, & ne chantent point. Les premieres expreſſions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de ſonore, & ils apprennent à Chanter comme à par-

ler, à notre exemple. Le *Chant* mélodieux & appréciable n'est qu'une imitation paisible & artificielle des accens de la Voix parlante ou passionnée; on crie & l'on se plaint sans chanter: mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manieres d'imiter la plus agréable est le *Chant*.

Chant, appliqué plus particuliérement à notre Musique, en est la partie mélodieuse, celle qui résulte de la durée & de la succession des Sons, celle d'où dépend toute l'expression, & à laquelle tout le reste est subordonné. (Voyez MUSIQUE, MÉLODIE.) Les *Chants* agréables frappent d'abord, ils se gravent facilement dans la mémoire; mais ils sont souvent l'écueil des Compositeurs, parce qu'il ne faut que du savoir pour entasser des Accords, & qu'il faut du talent pour imaginer des *Chants* gracieux. Il y a dans chaque Nation des tours de *Chants* triviaux & usés, dans lesquels les mauvais Musiciens retombent sans cesse; il y en a de baroques qu'on n'use jamais, parce que le Public les rébute toujours. Inventer des *Chants* nouveaux, appartient à l'homme de génie: trouver de beaux *Chants*, appartient à l'homme de goût.

Enfin, dans son sens le plus resserré, *Chant* se dit seulement de la Musique vocale, & dans celle qui est mêlée de Symphonie on appelle

Parties de *Chant*, celles qui ſont deſtinées pour les Voix.

CHANT AMBROSIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention eſt attribuée à Saint Ambroiſe, Archevêque de Milan. (Voyez PLAIN-CHANT.)

CHANT GRÉGORIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention eſt attribuée à Saint Grégoire Pape, & qui a été ſubſtitué ou préféré dans la plupart des Egliſes, au *Chant* Ambroſien. (Voyez PLAIN-CHANT.)

CHANT en ISON ou CHANT-EGAL. On appelle ainſi un *Chant* ou une Pſalmodie qui ne roule que ſur deux Sons, & ne forme, par conſéquent, qu'un ſeule Intervalle. Quelques Ordres Religieux n'ont dans leurs Egliſes d'autre *Chant* que le *Chant en Iſon*.

CHANT SUR LE LIVRE. Plain-Chant ou Contre-point à quatre Parties, que les Muſiciens compoſent & chantent impromptu ſur une ſeule; ſavoir, le Livre de Chœur qui eſt au Lutrin: en ſorte, qu'excepté la Partie notée, qu'on met ordinairement à la Taille, les Muſiciens affectés aux trois autres Parties, n'ont que celle-là pour guide, & compoſent chacun la leur en chantant.

Le *Chant ſur le Livre* demande beaucoup de ſcience, d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'eſt pas toujours aiſé de rapporter les Tons du Plain-Chant à ceux de notre Muſique. Cependant il y a des Muſiciens d'Egliſe, ſi verſés dans cette ſorte de

Chant, qu'ils y commencent & poursuivent même des Fugues, quand le sujet en peut comporter, sans confondre & croiser les Parties, ni faire de faute dans l'Harmonie.

CHANTER, *v. n.* C'est dans l'acception la plus générale, former avec la voix des Sons variés & appréciables. (Voyez CHANT.) Mais c'est plus communément faire diverses inflexions de voix, sonores, agréables à l'oreille, par des Intervalles admis dans la Musique, & dans les regles de la Modulation.

On *Chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable & sonore, l'oreille plus ou moins juste, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, & plus ou moins de pratique de l'art du *Chant*. A quoi l'on doit ajouter, dans la Musique imitative & théatrale, le degré de sensibilité qui nous affecte plus ou moins des sentimens que nous avons à rendre. On a aussi plus ou moins de disposition à *Chanter* selon le climat sous lequel on est né, & selon le plus ou moins d'accent de sa langue naturelle; car plus la langue est accentuée, & par conséquent mélodieuse & *chantante*, plus aussi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *Chanter*.

On a fait un art du *Chant*, c'est-à-dire que, des observations sur les Voix qui *chantoient* le mieux, on a composé des regles pour faciliter & perfectionner l'usage de ce don naturel. (Voyez MAITRE A CHANTER.) Mais il reste bien des dé-

couvertes à faire ſur la maniere la plus facile, la plus courte & la plus ſûre d'acquérir cet art.

CHANTERELLE, *ſ. f.* Celle des cordes du Violon, & des Inſtrumens ſemblables, qui a le Son le plus aigu. On dit d'une Symphonie qu'elle ne quitte pas la *Chanterelle*, lorſqu'elle ne roule qu'entre les Sons de cette Corde & ceux qui lui ſont les plus voiſins, comme ſont preſque toutes les Parties de Violon des Opéra de Lully & des Symphonies de ſon tems.

CHANTEUR, Muſicien qui chante dans un Concert.

CHANTRE, *ſ. m.* Ceux qui chantent au Chœur dans les Egliſes Catholiques, s'appellent *Chantres*. On ne dit point *Chanteur* à l'Egliſe, ni *Chantre* dans un Concert.

Chez les Réformés on appelle *Chantre* celui qui entonne & ſoutient le Chant des Pſeaumes dans le Temple; il eſt aſſis au-deſſous de la Chaire du Miniſtre ſur le devant. Sa fonction exige une voix très-forte, capable de dominer ſur celle de tout le peuple, & de ſe faire entendre juſqu'aux extrêmités du Temple. Quoiqu'il n'y ait ni Proſodie ni Meſure dans notre maniere de chanter les Pſeaumes, & que le Chant en ſoit ſi lent qu'il eſt facile à chacun de le ſuivre, il me ſemble qu'il ſeroit néceſſaire que le *Chantre* marquât une ſorte de Meſure. La raiſon en eſt, que le *Chantre* ſe trouvant fort éloigné de certaines parties de l'Egliſe, & le Son parcourrant aſſez lentement ces grands inter-

valles, ſa voix ſe fait à peine entendre aux extrêmités, qu'il a déja pris un autre Ton, & commencé d'autres Notes; ce qui devient d'autant plus ſenſible en certains lieux, que le Son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrêmité à l'autre, que du milieu où eſt le *Chantre*, la maſſe d'air qui remplit le Temple, ſe trouve partagée à la fois en divers Sons fort diſcordans qui enjambent ſans ceſſe les uns ſur les autres & choquent fortement une oreille exercée, défaut que l'Orgue même ne fait qu'augmenter, parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *Chantre*, il ne donne le Ton que d'une extrêmité.

Or le remede à cet inconvénient me paroît très-ſimple; car comme les rayons viſuels ſe communiquent à l'inſtant de l'objet à l'œil, ou du moins avec une vîteſſe incomparablement plus grande que celle avec laquelle le Son ſe transmet du corps ſonore à l'oreille, il ſuffit de ſubſtituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du Temple, un Chant bien ſimultané & parfaitement d'Accord. Il ne faut pour cela que placer le *Chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de ſa fonction, de maniere qu'il ſoit à la vue de tout le monde, & qu'il ſe ſerve d'un bâton de Meſure dont le mouvement s'apperçoive aiſément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier: car alors, avec la précaution de prolonger aſſez la premiere Note, pour que l'Intonation en ſoit par-tout entendue avant

qu'on pourſuive : tout le reſte du Chant marchera bien enſemble, & la diſcordance dont je parle diſparoîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un Chronometre dont le mouvement ſeroit encore plus égal dans une Meſure ſi lente.

Il réſulteroit de-là deux autres avantages ; l'un que, ſans preſque altérer le Chant des Pſeaumes, il ſeroit aiſé d'y introduire un peu de Proſodie, & d'y obſerver du moins les longues & les breves les plus ſenſibles ; l'autre, que ce qu'il y a de monotonie & de langueur dans ce Chant, pourroit, ſelon la premiere intention de l'Auteur, être effacé par la Baſſe & les autres Parties, dont l'Harmonie eſt certainement la plus majeſtueuſe & la plus ſonore qu'il ſoit poſſible d'entendre.

Chapeau, *ſ. m.* Trait demi circulaire, dont on couvre deux ou pluſieurs Notes, & qu'on appelle plus communément *liaiſon.* (Voyez Liaison.)

Chasse, *ſ. f* On donne ce nom à certains Airs ou à certaines Fanfares de Cors ou d'autres Inſtrumens qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des Tons que ces mêmes Cors donnent à la Chaſſe.

Chevrotter, *v. n.* C'eſt, au lieu de battre nettement & alternativement du goſier les deux ſons qui forment la Cadence ou le Trill, (*Voyez ces mots*) en battre un ſeul à coups précipités,

comme plusieurs doubles croches détachées & à l'Unisson ; ce qui se fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui sert alors de soupape : en sorte qu'elle s'ouvre par secousses pour livrer passage à cet air, & se referme à chaque instant par une méchanique semblable à celle du Tremblant de l'Orgue. Le *Chevrottement* est la désagréable ressource de ceux qui n'ayant aucun Trill en cherchent l'imitation grossiere ; mais l'oreille ne peut supporter cette substitution, & un seul *Chevrottement* au milieu du plus beau Chant du monde, suffit pour le rendre insupportable & ridicule.

CHIFFRER. C'est écrire sur les Notes de la Basse des Chiffres ou autres caracteres indiquant les Accords que ces Notes doivent porter, pour servir de guide à l'Accompagnateur. (Voyez CHIFFRES, ACCORD.)

CHIFFRES. Caracteres qu'on place au-dessus ou au-dessous des Notes de la Basse, pour indiquer les Accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caracteres il y en ait plusieurs qui ne sont pas des *Chiffres*, on leur en a généralement donné le nom, parce que c'est la sorte de signes qui s'y présente le plus fréquemment.

Comme chaque Accord est composé de plusieurs Sons, s'il avoit fallu exprimer chacun de ces Sons par un *Chiffre*, on auroit tellement multiplié & embrouillé les *Chiffres*, que l'Ac-

compagnateur n'auroit jamais eu le tems de les lire au moment de l'exécution. On s'est donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériser chaque Accord par un seul *Chiffre ;* de sorte que ce *Chiffre* peut suffire pour indiquer, relativement à la Basse, l'espece de l'Accord, & par conséquent tous les Sons qui doivent le composer. Il y a même un Accord qui se trouve chiffré en ne le chiffrant point ; car selon la précision des *Chiffres* toute Note qui n'est point chiffrée, ou ne porte aucun Accord, ou porte l'Accord parfait.

Le *Chiffre* qui indique chaque Accord, est ordinairement celui qui répond au nom de l'Accord : ainsi l'Accord de seconde, le *Chiffre* 2 ; celui de Septieme 7 ; celui de Sixte 6, &c. Il y a des Accords qui portent un double nom, & qu'on exprime aussi par un double *Chiffre :* tels sont les Accords de Sixte-Quarte, de Sixte-Quinte, de Septieme-&-Sixte, &c. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans l'inconvénient qu'on vouloit éviter ; mais comme la composition des *Chiffres* est venue du tems & du hazard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'est pas étonnant qu'il s'y trouve des fautes & des contradictions.

Voici une table de tous les *Chiffres* pratiqués dans l'Accompagnement ; surquoi l'on observera qu'il y a plusieurs Accords qui se chif-

frent diverſement en différens Pays, ou dans le même Pays par différens Auteurs, ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manieres, afin que chacun, pour chiffrer, puiſſe choiſir celle qui lui paroîtra la plus claire; &, pour accompagner, rapporter chaque *Chiffre* à l'Accord qui lui convient, ſelon la maniere de chiffrer de l'Auteur.



TABLE GÉNÉRALE

De tous les Chiffres de l'Accompagnement.

N. B. On a ajouté une étoile à ceux qui sont plus usités en France aujourd'hui.

Chiffres.	Noms des Accords.
* . . .	Accord parfait.
8 . .	Idem
5 . .	Idem.
3 . .	Idem.
5 3 } . .	Idem.
3 ♭ .	Accord parfait Tierce mineure.
♭ 3 .	Idem.
* ♭ . .	Idem.
5 ♭ } . .	Idem.
3 ♯ .	Accord parfait Tierce majeure.
♯ 3 .	Idem.
* ♯ . .	Idem.
5 ♯ } . .	Idem.
3 ♮ .	Accord parfait Tierce naturelle.
♮ 3 .	Idem.
* ♮ .	Idem.
5 ♮ } . .	Idem,

Chiffres.	Noms des Accords.
6 3 } .	Accord de Sixte.
*6 . .	Idem.
	Les différentes Sixtes dans cet Accord se marquent par un accident au Chiffre, comme les Tierces dans l'Accord parfait.
*6 4 } .	Accord de Sixte-Quarte.
6 . .	Idem.
7 5 3 } . .	Accord de Septieme.
7 5 } . .	Idem.
7 3 } . .	Idem.
*7 . . .	Idem.
*7 ♯ } . .	Septieme avec Tierce majeure.

Chiffres.	Noms des Accords.
*7 ♭	Avec Tierce mineure.
*7 ♮	Avec Tierce naturelle.
7 ♭	Accord de Septieme mineure.
*♭ 7	Idem.
7 ✕	Accord de Septieme majeure.
*✕ 7	Idem.
7 ♮	De Septieme naturelle.
*♮ 7	Idem,
*7 5̸	Septieme avec la Quinte fausse.
7 5♭	Idem.
*7̸	Septieme diminuée.
7 ♭	Idem.
♭ 7	Idem.
7♭ 5̸	Idem.
7♭ 5♭	Idem.
♭7 5̸	Idem.
♭7 ♭5	Idem.
7♭ 5♭ 3	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
*✕ 7	Septieme superflue.
7 ✕	Idem.
7̸	Idem.
7 2	Idem.
7✕ 4 2	Idem.
✕7 5 4 2	Idem.
	&c.
7✕ 6♭	Septieme superflue, avec Sixte mineure.
*x7 ♭6	Idem.
x7 6 ♭ 2	Idem.
x7 ♭6 4	Idem,
	&c.
*7 2	Septieme & Seconde.
6 *5	Grande Sixte.
6	Idem.
*5̸	Fausse Quinte.

5 ♭

Chiffres.	Noms des Accords.
5 ♭	. . Idem.
♭ 5	. . Idem.
6 ♭5	. Idem.
6 5	. Idem.
6̸ 5̸	. Fausse-Quinte & Sixte majeure.
*x6 5̸	. Idem.
x6 ♭5	. Idem.
6✻ 5♭	. Idem.
4 3	. Petite Sixte.
6 4 3	. . Idem.
*6̸	. . Idem.
6	. . Idem.
x6̸	. Idem majeure.
x6 4 3	. Idem. &c.
*x6̸	. . Petite Sixte superflue.
x6 4 3	. . Idem.
✕6	. . Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
x6 5 3	. Idem avec la Quinte.
x6 5	. Idem.
6 4̸ 3	. Petite Sixte avec la Quarte superflue.
6 x4 3	. Idem.
4̸ x4	. Idem.
x4 3	. Idem.
*2	. . Accord de Seconde.
4 2	. Idem.
6 2	. Idem.
*5 2	. Seconde & Quinte.
6 4	. Triton.
6 4x	. Idem.
6 x4	. Idem.
6 4̸	. Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
6 4 2	Idem.
4 2	Idem.
4X 2	Idem.
X4 2	Idem.
4X	Idem.
*X4	Idem.
*	Idem.
4X 3	Triton avec Tierce min.
* ♮ ♭	Idem.
6 4 3	Idem.
*X4 ♭	Idem.
*X2	Seconde superflue.
X4 X2	Idem.
4 2	Idem.
6 4 2	Idem. &c.
* 9	Accord de Neuvieme.

Chiffres.	Noms des Accords.
9 5	dem.
9 3	Idem.
* 9 7	Neuvieme avec la Septieme.
9 7 5	Idem.
* 4	Quarte ou Onzieme.
5 4	Idem.
* 4 9	Quarte & Neuvieme.
* 4 7	Septieme & Quarte.
*X5	Quinte superfl.
5X	Idem.
X5 9	Idem.
X5 9 7	Idem.
*X5 ♭4	Quinte superflue & Quarte.
5X 4♭	Idem.
* 7 6	Septieme & Sixte.
* 9 6	Neuvieme & Sixte.

Fin de la Table des Chiffres.

Quelques Auteurs avoient introduit l'usage de couvrir d'un trait toutes les Notes de la Basse qui passoient sous un même Accord ; c'est ainsi que les jolies Cantates de M. Clerambault sont chiffrées : mais cette invention étoit trop commode pour durer ; elle montroit aussi trop clairement à l'œil toutes les syncopes d'Harmonie. Aujourd'hui quand on soutient le même Accord sous quatre différentes Notes de Basse, ce sont quatre Chiffres différens qu'on leur fait porter, de sorte que l'Accompagnateur, induit en erreur, se hâte de chercher l'Accord même qu'il a sous la main. Mais c'est la mode en France de charger les Basses d'une confusion de *Chiffres* inutiles : on chiffre tout, jusqu'aux Accords les plus évidens, & celui qui met le plus de *Chiffres* croit être le plus savant. Une Basse ainsi hérissée de *Chiffres* triviaux rebute l'Accompagnateur & lui fait souvent négliger les *Chiffres* nécessaires. L'Auteur doit supposer, ce me semble, que l'Accompagnateur sait les élémens de l'Accompagnement, qu'il sait placer une Sixte sur une Médiante, une Fausse-Quinte sur une Note sensible, une Septieme sur une Dominante, *&c.* Il ne doit donc pas chiffrer des Accords de cette évidence, à moins qu'il ne faille annoncer un changement de Ton. Les *Chiffres* ne sont faits que pour déterminer le choix de l'Harmonie dans les cas douteux, ou le choix des Sons dans les

Accords qu'on ne doit pas remplir. Du reste, c'est très-bien fait d'avoir des Basses chiffrées exprès pour les Ecoliers. Il fait que les *Chiffres* montrent à ceux-ci l'application des Regles ; pour les Maîtres il suffit d'indiquer les exceptions.

M. Rameau, dans sa Dissertation sur les différentes Méthodes d'Accomgnement, a trouvé un grand nombre de défauts dans les *Chiffres* établis. Il a fait voir qu'ils sont trop nombreux & pourtant insuffisans, obscurs, équivoques; qu'ils multiplient inutilement les Accords, & qu'ils n'en montrent en aucune maniere la liaison.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *Chiffres* aux Notes arbitraires de la Basse-coutinue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'Harmonie fondamentale. La Basse-continue fait, sans doute, une partie de l'Harmonie; mais elle n'en fait pas le fondement: cette Harmonie est indépendante des Notes de cette Basse, & elle a son progrès déterminé auquel la Basse même doit assujettir sa marche. En faisant dépendre les Accords & les *Chiffres* qui les annoncent des Notes de la Basse & de leurs différentes marches, on ne montre que des combinaisons de l'Harmonie au lieu d'en montrer la base, on multiplie à l'infini le petit nombre des Accords fondamentaux, & l'on force, en quelque sorte, l'Accompagnateur de perdre de vue à chaque instant la véritable succession harmonique.

Après avoir fait de très-bonnes observations sur la méchanique des doigts dans la pratique de l'Accompagnement, M. Rameau propose de substituer à nos *Chiffres* d'autres *Chiffres* beaucoup plus simples, qui rendent cet Accompagnement tout-à-fait indépendant de la Basse-continue ; de sorte que, sans égard à cette Basse & même sans la voir, on accompagneroit sur les *Chiffres* seuls avec plus de précision qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la Basse & des *Chiffres*.

Les *Chiffres* inventés par M. Rameau indiquent deux choses. 1°. l'Harmonie fondamentale dans les Accords parfaits, qui n'ont aucune succession nécessaire, mais qui constatent toujours le Ton. 2°. la succession harmonique déterminée par la marche réguliere des doigts dans les Accords dissonnans.

Tout cela se fait au moyen de sept *Chiffres* seulement. I. Une lettre de la Gamme indique le Ton, la Tonique & son Accord : si l'on passe d'un Accord parfait à un autre, on change de Ton ; c'est l'affaire d'une nouvelle lettre. II. Pour passer de la Tonique à un Accord dissonnant, M. Rameau n'admet que six manieres, à chacune desquelles il assigne un caractere particulier, savoir.

1. Un X pour l'Accord sensible : pour la Septieme diminuée il suffit d'ajouter un Bémol sous cet X.

2. Un 2 pour l'Accord de Seconde ſur la Tonique.

3. Un 7 pour ſon Accord de Septieme.

4. Cette abréviation *aj.* pour ſa Sixte ajoutée.

5. Ces deux *Chiffres* $\frac{4}{3}$ relatifs à cette Tonique pour l'Accord qu'il appelle de Tierce-Quarte, & qui revient à l'Accord de Neuvieme ſur la ſeconde Note.

6. Enfin ce *Chiffre* 4 pour l'Accord de Quarte-&-Quinte ſur la Dominante.

III. Un Accord diſſonnant eſt ſuivi d'un Accord parfait ou d'un autre Accord diſſonnant : dans le premier cas, l'Accord s'indique par une lettre ; le ſecond ſe rapporte à la méchanique des doigts : (Voyez DOIGTER.) C'eſt un doigt qui doit deſcendre diatoniquement, ou deux, ou trois. On indique cela par autant de points l'un ſur l'autre, qu'il faut deſcendre de doigts. Les doigts qui doivent deſcendre par préférence ſont indiqués par la méchanique ; les Dièſes ou Bémols qu'ils doivent faire ſont connus par le Ton ou ſubſtitués dans les Chiffres aux points correſpondans : ou bien, dans le Chromatique & l'Enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en deſcendant ou en montant depuis le ſigne d'une Note connue pour marquer qu'elle doit deſcendre ou monter d'un ſémi-Ton. Ainſi tout eſt prévu, & ce petit nombre de Signes ſuffit pour exprimer toute bonne Harmonie poſſible.

On sent bién qu'il faut supposer ici que toute Dissonnance se sauve en descendant ; car s'il y en avoit qui se dussent sauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts ascendantes dans des Accords dissonnans, les points de M. Rameau seroient insuffisans pour exprimer cela.

Quelque simple que soit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroisse pour la pratique, elle n'a point eu de cours ; peut-être a-t-on cru que les *Chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en substituer un autre : car s'il simplifie les Signes, s'il diminue le nombre des Accords, non seulement il n'exprime point encore la véritable Harmonie fondamentale ; mais il rend, de plus, ces Signes tellement dépendans les uns des autres, que si l'on vient à s'égarer ou à se distraire un instant, à prendre un doigt pour un autre, on est perdu sans ressource, les points ne signifient plus rien, plus de moyen de se remettre jusqu'à un nouvel Accord parfait. Mais avec tant de raisons de préférence n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejetter la méthode de M. Rameau ? Elle étoit nouvelle ; elle étoit proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux ; voilà sa condamnation.

CHOEUR, *s. m.* Morceau d'Harmonie complete à quatre Parties ou plus, chanté à la fois par toutes les Voix & joué par tout l'Orchestre. On cherche dans les *Chœurs* un bruit agréable & har-

monieux qui charme & rempliſſe l'oreille. Un beau *Chœur* eſt le chef d'œuvre d'un commençant, & c'eſt par ce genre d'ouvrage qu'il ſe montre ſuffiſamment inſtruit de toutes les Regles de l'Harmonie. Les François paſſent, en France, pour réuſſir mieux dans cette Partie qu'aucune autre Nation de l'Europe.

Le *Chœur*, dans la Muſique Françoiſe, s'appelle quelquefois *Grand-Chœur*, par oppoſition au *Petit-Chœur* qui eſt ſeulement compoſé de trois Parties, ſavoir deux Deſſus & la Haute-contre qui leur ſert de Baſſe. On fait de tems en tems entendre ſeparément ce *Petit-Chœur*, dont la douceur contraſte agréablement avec la bruyante Harmonie du grand.

On appelle encore *Petit-Chœur*, à l'Opéra de Paris, un certain nombre des meilleurs Inſtrumens de chaque genre qui forment comme un petit Orcheſtre particulier autour du Claveſſin & de celui qui bat la Meſure. Ce *Petit-Chœur* eſt deſtiné pour les Accompagnemens qui demandent le plus de délicateſſe & de préciſion.

Il y a des Muſiques à deux ou pluſieurs *Chœurs* qui ſe répondent & chantent quelquefois tous enſemble. On en peut voir un exemple dans l'Opéra de Jephté. Mais cette pluralité de *Chœurs* ſimultanés qui ſe pratique aſſez ſouvent en Italie, eſt peu uſitée en France : on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la compo-

ſition n'en eſt pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de Muſiciens pour l'exécuter.

CHORION. Nome de la Muſique Grecque, qui ſe chantoit en l'honneur de la mere des Dieux, & qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien.

CHORISTE, *ſ. m.* Chanteur non récitant & qui ne chante que dans les Chœurs.

On appelle auſſi Choriſtes les Chantres d'Egliſe qui chantent au Chœur. *Une Antienne à deux Choriſtes.*

Quelques Muſiciens étrangers donnent encore le nom de *Choriſte* à un petit Inſtrument deſtiné à donner le Ton pour accorder les autres. (Voyez TON.)

CHORUS. Faire *Chorus*, c'eſt répéter en Chœur, à l'Uniſſon, ce qui vient d'être chanté à voix ſeule.

CHRESES ou CHRESIS. Une des parties de l'anciene Mélopée, qui apprend au Compoſiteur à mettre un tel arrangement dans la ſuite diatonique des Sons, qu'il en réſulte une bonne Modulation & une Mélodie agréable. Cette Partie s'applique à différentes ſucceſſions de Sons appellées per les Anciens, *Agoge*, *Euthia*, *Anacamptos.* (Voyez TIRADE.)

CHROMATIQUE, *adj. pris quelquefois ſubſtantivement.* Genre de Muſique qui procede par pluſieurs ſémi-Tons conſécutifs. Ce mot vient du Grec χρῶμα, qui ſignifie *couleur*, ſoit parce que les Grecs marquoient ce Genre par des carac-

teres rouges ou diversement colorés ; soit, disent les Auteurs, parce que le Genre *Chromatique* est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc & le noir ; ou, selon d'autres, parce que ce Genre varie & embellit le Diatonique par ses sémi-Tons, qui font, dans la Musique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la Peinture.

Boëce attribue à Timothée de Milet, l'invention du Genre *Chromatique* ; mais Athénée la donne à Epigonus.

Aristoxène divise ce Genre en trois especes qu'il appelle *Molle*, *Hemiolion* & *Tonicum*, dont on trouvera les rapports, (*Pl.* M. *Fig.* 5. N°. A,) le Tétracorde étant supposé divisé en 60 parties égales.

Ptolomée ne divise ce même Genre qu'en deux especes, *Molle* ou *Anticum*, qui procede par de plus petits Intervalles, & *Intensum*, dont les Intervalles sont plus grands. *Même* Fig. N°. B.

Aujourd'hui le Genre *Chromatique* consiste à donner une telle marche à la Basse-fondamentale, que les Parties de l'Harmonie, ou du moins quelques-unes, puissent procéder par sémi-Tons, tant en montant qu'en descendant ; ce qui se trouve plus fréquemment dans le mode mineur, à cause des altérations auxquelles la Sixieme & la Septieme Note y sont sujettes par la Nature même du Mode.

Les fémi-Tons fucceffifs pratiqués dans le *Chromatique* ne font pas tous du même Genre, mais prefque alternativement Mineurs & Majeurs, c'eft-à-dire, *Chromatiques* & *Diatoniques* : car l'Intervalle d'un *Ton* mineur contient un fémi-Ton mineur ou *Chromatique*, & un fémi-Ton majeur ou Diatonique; mefure que le Tempérament rend commune à tous les Tons : de forte qu'on ne peut procéder par deux fémi-Tons mineurs conjoints & fucceffifs, fans entrer dans l'Enharmonique ; mais deux fémi-Tons majeurs fe fuivent deux fois dans l'ordre *Chromatique* de la Gamme.

La route élémentaire de la Baffe-fondamentale pour engendrer le *Chromatique* afcendant, eft de defcendre de Tierce & remonter de Quarte alternativement, tous les Accords portant la Tierce majeure. Si la Baffe-fondamentale procede de Dominante en Dominante par des Cadences parfaites évitées, elle engendre le *Chromatique* defcendant. Pour produire à la fois l'un & l'autre, on entrelace la Cadence parfaite & l'interrompue, en les évitant.

Comme à chaque Note on change de Ton dans le *Chromatique*, il faut borner & régler ces Succeffions de peur de s'égarer. On fe fouviendra, pour cela, que l'efpace le plus convenable pour les mouvemens *Chromatiques*, eft entre la Dominante & la Tonique en montant, & entre la Tonique & la Dominante en defcendant.

Dans le Mode majeur on peut encore deſcendre chromatiquement de la Dominante ſur la ſeconde Note. Ce paſſage eſt fort commun en Italie, &, malgré ſa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le Genre *Chromatique* eſt admirable pour exprimer la douleur & l'affliction : ſes Sons renforcés, en montant, arrachent l'ame. Il n'eſt pas moins énergique en deſcendant ; on croit alors entendre de vrais gémiſſemens. Chargé de ſon Harmonie, Ce même genre devient propre à tout ; mais ſon rempliſſage, en étouffant le Chant, lui ôte une partie de ſon expreſſion ; & c'eſt alors au caractere du Mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de ſon Harmonie. Au reſte, plus ce genre a d'énergie, moins il doit être prodigué. Semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bientôt, autant il charme ſobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

CHRONOMETRE, *ſ. m.* Nom générique des Inſtrumens qui ſervent à meſurer le tems. Ce mot eſt composé de *χρόνος*, *Tems*, & de *μέτρον*, *Meſure*.

On dit, en ce ſens, que les montres, les horloges ſont des *Chronometres*.

Il y a néanmoins quelques Inſtrumens qu'on a appellés en particulier *Chronometres*, & nommément un que M. Sauveur décrit dans ſes principes d'Acouſtique. C'étoit un Pendule particu-

lier, qu'il destinoit à déterminer exactement les Mouvemens en Musique. L'Affilard, dans ses Principes dédiés aux Dames Religieuses, avoit mis à la tête de tous les Airs, des Chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce Pendule pendant la durée de chaque Mesure.

Il y a une trentaine d'années qu'on vit paroître le projet d'un Instrument semblable, sous le nom de Métrometre, qui battoit la Mesure tout seul; mais il n'a réussi ni dans un tems, ni dans l'autre. Plusieurs prétendent, cependant, qu'il seroit fort à souhaiter qu'on eût un tel Instrument pour fixer avec précision le tems de chaque Mesure dans une Piece de Musique: on conserveroit par ce moyen plus facilement le vrai Mouvement des Airs, sans lequel ils perdent leur caractere, & qu'on ne peut connoître, après la mort des Auteurs, que par une espece de tradition fort sujette à s'éteindre ou à s'altérer. On se plaint déja que nous avons oublié les Mouvemens d'un grand nombre d'Airs, & il est à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eût pris la précaution dont je parle, & à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaisir d'entendre ces mêmes Airs tels que l'Auteur les faisoit exécuter.

A cela les connoisseurs en Musique ne demeurent pas sans réponse. Ils objecteront, dit M. Diderot, (*Mémoires sur différens sujets de Mathématiques*) contre tout *Chronometre* en général,

qu'il n'y a peut-être pas dans un Air deux Mesures qui soient exactement de la même durée ; deux choses contribuant nécessairement à ralentir les unes, & à précipiter les autres, le goût & l'Harmonie dans les Pieces à plusieurs Parties ; le goût & le pressentiment de l'Harmonie dans les *solo*. Un Musicien qui sait son art, n'a pas joué quatre Mesures d'un Air, qu'il en saisit le caractere, & qu'il s'y abandonne ; il n'y a que le plaisir de l'Harmonie qui le suspende. Il veut ici que les Accords soient frappés, là qu'ils soient dérobés ; c'est-à-dire, qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une Mesure à l'autre, & même d'un Tems & d'un quart de Tems à celui qui le suit.

A la vérité, cette objection qui est d'une grande force pour la Musique Françoise, n'en auroit aucune pour l'Italienne, soumise irrémissiblement à la plus exacte Mesure : rien même ne montre mieux l'opposition parfaite de ces deux Musiques ; puisque ce qui est beauté dans l'une, seroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la Musique Italienne tire son énergie de cet asservissement à la rigueur de la Mesure, la Françoise cherche la sienne à maîtriser à son gré cette même Mesure, à la presser, à la ralentir, selon que l'exige le goût du Chant ou le degré de flexibilité des organes du Chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *Chronometre*, il faut toujours, continue M. Diderot,

commencer par rejetter tous ceux qu'on a proposés jusqu'à présent, parce qu'on y a fait du Musicien & du *Chronometre*, deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre : cela n'a presque pas besoin d'être prouvé, il n'est pas possible que le Musicien ait, pendant toute sa Piece, l'œil au mouvement, & l'oreille au bruit du Pendule, & s'il s'oublie un instant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajouterai que, quelque Instrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la Mesure, il seroit impossible, quand même l'exécution en seroit de la derniere facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les Musiciens, gens confians, & faisant, comme bien d'autres, de leur propre goût la regle du bon, ne l'adopteroient jamais ; ils laisseroient le *Chronometre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractere & du vrai mouvement des Airs. Ainsi le seul bon *Chronometre* que l'on puisse avoir, c'est un habile Musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la Musique qu'il doit faire exécuter, & qui sache en battre la Mesure : machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

CIRCONVOLUTION, *s. f.* Terme de Plain-Chant. C'est une sorte de Périélese, qui se fait en insérant entre la pénultieme & la derniere Note de l'intonation d'une Piece de Chant, trois autres Notes ; savoir, une au-dessus & deux au-dessous

de la derniere Note, lesquelles se lient avec elle; & forment un contour de Tierce avant que d'y arriver; comme si vous avez ces trois Notes *mi fa mi* pour terminer l'Intonation, vous y interpolerez par *Circonvolution* ces trois autres, *fa re re*, & vous aurez alors votre Intonation terminée de cette sorte, *mi fa fa re re mi*, &c. (Voyez PÉRIÉLESE.)

CITHARISTIQUE, *s. f.* Genre de Musique & de Poésie, approprié à l'Accompagnement de la Cithare. Ce Genre, dont Amphion fils de Jupiter & d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de Lyrique.

CLAVIER, *s. m.* Portée générale ou somme des Sons de tout le systême qui résulte de la position relative des trois Clefs. Cette position donne une étendue de douze Lignes, & par conséquent de vingt-quatre Degrés ou de trois Octaves & une Quarte. Tout ce qui excede en haut ou en bas cet espace, ne peut se noter qu'à l'aide d'une ou plusieurs Lignes postiches, ou accidentelles, ajoutées aux cinq qui composent la Portée d'une Clef. Voyez (*Pl.* A. *Fig.* 5.) l'étendue générale du Clavier.

Les Notes ou touches diatoniques du *Clavier*, lesquelles sont toujours constantes, s'expriment par des lettres de l'Alphabet, à la différence des Notes de la Gamme, qui étant mobiles & relatives à la Modulation, portent des noms qui expriment ces rapports. (Voyez GAMME & SOLFIER.)

Chaque

Chaque Octave du *Clavier* comprend treize Sons, ſept diatoniques & cinq chromatiques, repréſentés ſur le *Clavier* inſtrumental par autant de touches. (*Voyez Pl.* I. *Fig.* 1.) Autrefois ces treize touches répondoient à quinze Cordes : ſavoir, une de plus entre le *re* Dièſe & le *mi* naturel, l'autre entre le *ſol* Dièſe & le *la* ; & ces deux Cordes qui formoient des Intervalles enharmoniques, & qu'on faiſoit ſonner à volonté au moyen de deux touches briſées, furent regardées alors comme la perfection du ſyſtême ; mais en vertu de nos regles de Modulation, ces deux ont été retranchées, parce qu'il en auroit fallu mettre par-tout. (Voyez CLEF PURIFÉE.)

CLEF, *ſ. f.* Caractere de Muſique qui ſe met au commencement d'une Portée, pour déterminer le degré d'élévation de cette Portée dans le Clavier général, & indiquer les noms de toutes les Notes qu'elle contient dans la ligne de cette *Clef*.

Anciennement on appelloit *Clefs* les lettres par leſquelles on déſignoit les Sons de la Gamme. Ainſi la lettre A étoit la *Clef* de la Note *la*, C la *Clef* d'*ut*, E la *Clef* de *mi*, &c. A meſure que le ſyſtême s'étendit, on ſentit l'embarras & l'inutilité de cette multitude de *Clefs*. Gui d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *Clef* au commencement de chacune des lignes de la Portée ; car il ne plaçoit point encore de Notes dans les eſpaces. Dans la ſuite on ne marqua plus qu'une des ſept *Clefs* au com-

mencement d'une des lignes ſeulement ; & celle-là ſuffiſoit pour fixer la poſition de toutes les autres, ſelon l'ordre naturel. Enfin de ces ſept lignes ou *Clefs*, on en choiſit quatre qu'on nomma *Claves ſignatæ* ou *Clefs marquées*, parce qu'on ſe contentoit d'en marquer une ſur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres : encore en retrancha-t-on bientôt une des quatre ; ſavoir, le Gamma, dont on s'étoit ſervi pour déſigner le *ſol* d'en bas, c'eſt-à-dire, l'Hypoproslambanomene ajoutée au ſyſtème des Grecs.

En effet Kircher prétend que ſi l'on eſt au fait des anciennes écritures, & qu'on examine bien la figure de nos *Clefs*, on trouvera qu'elles ſe rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la Note qu'elle repréſente. Ainſi la *Clef* de *ſol* étoit originairement un G ; la *Clef* d'*ut* un C, & la *Clef* de *fa* une F.

Nous avons donc trois *Clefs* à la Quinte l'une de l'autre. La *Clef* d'*F ut fa*, ou de *fa*, qui eſt la plus baſſe ; la *Clef* d'*ut* ou de C *ſol ut*, qui eſt une Quinte au-deſſus de la premiere ; & la *Clef* de *ſol* ou de *G re ſol*, qui eſt une Quinte au-deſſus de celle d'*ut*, dans l'ordre marqué *Pl.* A. *Fig.* 5. ſur quoi l'on doit remarquer que par un reſte de l'ancien uſage, la *Clef* ſe poſe toujours ſur une ligne & jamais dans un eſpace. On doit ſavoir auſſi que la *Clef* de *fa* ſe fait de trois manieres différentes ; l'une dans la Muſique imprimée ; une autre dans la Muſique écrite ou

gravée ; & la derniere dans le Plain-Chant. Voyez ces trois Figures. *Pl.* M. *Fig.* 8.)

En ajoutant quatre lignes au-dessus de la *Clef* de *sol*, & trois lignes au-dessous de la *Clef* de *fa* ; ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes stables, on voit que le systême total des Notes qu'on peut placer sur les degrés relatifs à ces *Clefs* se monte à vingt-quatre, c'est-à-dire, trois Octaves & une Quarte, depuis le *fa* qui se trouve au-dessous de la premiere ligne, jusqu'au *si* qui se trouve au-dessus de la derniere, & tout cela forme ensemble ce qu'on appelle *le Clavier général* ; par où l'on peut juger que cette étendue a fait long-tems celle du systême. Aujourd'hui qu'il acquiert sans cesse de nouveaux degrés, tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces degrés sur des lignes postiches qu'on ajoute en haut ou en bas, selon le besoin.

Au lieu de joindre ensemble toutes les lignes comme j'ai fait, (*Pl.* A. *Fig.* 5.) pour marquer le rapport des *Clefs*, on les sépare de cinq en cinq, parce que c'est à-peu-près aux degrés compris dans cet espace qu'est bornée l'étendue d'une voix commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *Portée*, & l'on y met une *Clef* pour déterminer le nom des Notes, le lieu des sémi-Tons, & montrer quelle place la Portée occupe dans le Clavier.

De quelque maniere qu'on prenne, dans le Clavier, cinq lignes consécutives, on y trouve

une *Clef* comprise, & quelquefois deux; auquel cas on en retranche une comme inutile. L'usage a même prescrit celle des deux qu'il faut retrancher, & celle qu'il faut poser; ce qui a fixé aussi le nombre des positions assignées à chaque *Clef*.

Si je fais une Portée des cinq premieres lignes du Clavier, en commençant par le bas, j'y trouve la *Clef* de *fa* sur la quatrieme ligne: voilà donc une position de *Clef*, & cette position appartient évidemment aux Notes les plus graves; aussi est-elle celle de la *Clef* de Basse.

Si je veux gagner une Tierce dans le haut, il faut ajouter une ligne au-dessus; il en faut donc retrancher une au-dessous, autrement la Portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *Clef* de *fa* se trouve transportée de la quatrieme ligne à la troisieme, & la *Clef* d'*ut* se trouve aussi sur la cinquieme; mais comme deux *Clefs* sont inutiles, on retranche ici celle d'*ut*. On voit que la Portée de cette *Clef* est d'une Tierce plus élevée que la précédente.

En abadonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troisieme Portée où la *Clef* de *fa* se trouveroit sur la deuxieme ligne, & celle d'*ut* sur la quatrieme. Ici l'on abandonne la *Clef* de *fa*, & l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une Tierce à l'aigu, & on l'a perdue au grave.

En continuant ainsi de ligne en ligne, on passe successivement par quatre positions différentes de la *Clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *sol*, on la

trouve posée sur la deuxieme ligne, & puis sur la premiere; cette position embrasse les cinq plus hautes lignes, & donne le Diapason le plus aigu que l'on puisse établir par les *Clefs*.

On peut voir, (*Pl. A. Fig. 6*,) cette succession des *Clefs* du grave à l'aigu ; ce qui fait en tout huit Portées, *Clefs*, ou Positions de *Clefs* différentes.

De quelque caractere que puisse être une Voix ou un Instrument, pourvu que son étendue n'excede pas à l'aigu ou au grave celle du Clavier général, on peut dans ce nombre, lui trouver une Portée & une *Clef* convenables, & il y en a en effet de déterminées pour toutes les Parties de la Musique. (Voyez PARTIES.) Si l'étendue d'une Partie est fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajouter au-dessus ou au dessous devienne incommode, alors on change la *Clef* dans le courant de l'Air. On voit clairement par la figure, quelle *Clef* il faudroit prendre pour élever ou baisser la Portée, de quelque *Clef* quelle soit armée actuellement.

On voit aussi que pour rapporter une *Clef* à l'autre, il faut les rapporter toutes deux sur le Clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque Note de l'une des *Clefs* est à l'égard de l'autre. C'est par cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aisément les Partitions.

Il suit de cette méchanique qu'on peut placer telle Note qu'on voudra de la Gamme sur une ligne ou sur un espace quelconque de la Portée,

puiſqu'on a le choix de huit différentes Poſi-tions, nombre des Notes de l'Octave. Ainſi l'on pourroit noter un Air entier ſur la même ligne, en changeant la *Clef* à chaque degré. La Figure 7 montre par la ſuite des *Clefs* la ſuite des Notes *re fa la ut mi sol ſi re*, montant de Tierce en Tierce, & toutes placées ſur la même ligne. La Figure ſuivante 8 repréſente ſur la ſuite des mêmes *Clefs* la Note *ut* qui paroît deſcendre de Tierce en Tierce ſur toutes les lignes de la Portée, & au delà, & qui cependant, au moyen des changemens de *Clef*, garde toujours l'Uniſſon. C'eſt ſur des exemples ſemblables qu'on doit s'exercer pour connoître au premier coup d'œil le jeu de toutes les *Clefs*.

Il y a deux de leurs poſitions, ſavoir, la *Clef* de *ſol* ſur la premiere ligne & la *Clef* de *fa* ſur la troiſieme, dont l'uſage paroît s'abolir de jour en jour. La premiere peut ſembler moins néceſſaire puiſqu'elle ne rend qu'une poſition toute ſemblable à celle de *fa* ſur la quatrieme ligne, dont elle differe pourtant de deux Octaves. Pour la *Clef* de *fa*, il eſt évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troiſieme ligne, on n'aura plus de poſition équivalente, & que la compoſition du Clavier qui eſt complete aujourd'hui, deviendra par-là défectueuſe.

Clef Tranposée. On appelle ainſi toute *Clef* armée de Dièſes ou de Bémols. Ces ſignes y ſervent à changer le lieu des deux ſémi-Tons de

l'Octave, comme je l'ai expliqué au mot *Bémol*, & à établir l'ordre naturel de la Gamme, ſur quelque degré de l'Echelle qu'on veuille choiſir.

La néceſſité de ces altérations naît de la ſimilitude des Modes dans tous les Tons : car comme il n'y a qu'une formule pour le Mode majeur, il faut que tous les degrés de ce Mode ſe trouvent ordonnés de la même façon ſur leur Tonique ; ce qui ne peut ſe faire qu'à l'aide des Dièſes ou des Bémols. Il en eſt de même du Mode mineur ; mais comme la même combinaiſon qui donne la formule pour un Ton majeur, la donne auſſi pour un Ton mineur ſur une autre Tonique, (Voyez MODE) il s'enſuit que pour les vingt-quatre Modes il ſuffit de douze combinaiſons : or ſi avec la Gamme naturelle on compte ſix modifications par Dièſes, & cinq par Bémols, ou ſix par Bémols & cinq par Dièſes, on trouvera ces douze combinaiſons auxquelles ſe bornent toutes les variétés poſſibles de Tons & de Modes dans le Syſtème établi.

J'explique, aux mots *Dièſe*, & *Bémol*, l'ordre ſelon lequel ils doivent être placés à la *Clef*. Mais pour tranſpoſer tout d'un coup la *Clef* convenablement à un Ton ou Mode quelconque, voiciune formule générale trouvée par M. de Boiſgelou, Conſeiller au Grand-Conſeil, & qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant l'*ut* naturel pour terme de comparaiſon, nous appellerons Intervalles mineurs la

Quarte *ut fa*, & tous les Intervalles du même *ut* à une Note bémolisée quelconque ; tout autre Intervalle est majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par Dièse la Note supérieure d'un Intervalle majeur, parce qu'alors on feroit un Intervalle superflu : mais il faut chercher la même chose par Bémol, ce qui donnera un Intervalle mineur. Ainsi l'on ne composera pas en *la* Dièse, parce que la Sixte *ut la* étant majeure naturellement, deviendroit superflue par ce Dièse ; mais on prendra la Note *si* Bémol, qui donne la même touche par un Intervalle mineur : ce qui rentre dans la regle.

On trouvera, (*Pl. N. Fig.* 5.) une Table des douze Sons de l'Octave divisée par Intervalles majeurs & mineurs, sur laquelle on transposera la *Clef* de la maniere suivante, selon le Ton & le Mode où l'on veut composer.

Ayant pris une de ces douze Notes pour Tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord si l'Intervalle qu'elle fait avec *ut* est majeur ou mineur ; s'il est majeur, il faut des Dièses ; s'il est mineur, il faut des Bémols. Si cette Note est l'*ut* lui même, l'Intervalle est nul, & il ne faut ni Bémol ni Dièse.

Pour déterminer à présent combien il faut de Dièses ou de Bémols, soit a le nombre qui exprime l'Intervalle d'*ut* à la Note en question. La formule par Dièses sera $\frac{\overline{a-1} \times 2}{7}$, & le reste

donnera le nombre des Dièſes qu'il faut mettre à la *Clef.* La formule par Bémols ſera $\frac{\overline{a-1}\times 5}{7}$, & le reſte ſera le nombre des Bémols qu'il faut mettre à la *Clef.*

Je veux, par exemple, compoſer en *la* Mode majeur. Je vois d'abord qu'il faut des Dièſes, parce que *la* fait un Intervalle majeur avec *ut.* L'Intervalle eſt une Sixte dont le nombre eſt 6; j'en retranche 1; je multiplie le reſte 5 par 2, & du produit 10 rejettant 7 autant de fois qu'il ſe peut, j'ai le reſte 3 qui marque le nombre de Dièſes dont il faut armer la *Clef* pour le Ton majeur de *la.*

Que ſi je veux prendre *fa* Mode majeur, je vois, par la Table, que l'Intervalle eſt mineur, & qu'il faut par conſéquent des Bémols. Je retranche donc 1 du nombre 4 de l'Intervalle; je multiplie par 5 le reſte 3; & du produit 15 rejettant 7 autant de fois qu'il ſe peut, j'ai 1 de reſte : c'eſt un Bémol qu'il faut mettre à la *Clef.*

On voit par-là que le nombre des Dièſes ou des Bémols de la *Clef* ne peut jamais paſſer ſix, puiſqu'ils doivent être le reſte d'une diviſion par ſept.

Pour les Tons mineurs il faut appliquer la même formule des Tons majeurs, non ſur la Tonique, mais ſur la Note qui eſt une Tierce mineure au-deſſus de cette même Tonique, ſur ſa Médiante.

Ainſi, pour compoſer en *ſi* Mode mineur,

je transposerai la *Clef* comme pour le Ton majeur de *re*. Pour *fa* Dièse mineur, je la transposerai comme pour *la* majeur, *&c.*

Les Musiciens ne déterminent les Transpositions qu'à force de pratique, ou en tâtonnant ; mais la regle que je donne est démontrée, générale & sans exception.

COMARCHIOS. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

COMMA, *s. m.* Petit Intervalle qui se trouve, dans quelques cas, entre deux Sons produits sous le même nom par des progressions différentes.

On distingue trois especes de *Comma* 1°. Le mineur, dont la raison est de 2025 à 2048 ; ce qui est la quantité dont le *si* Dièse, quatrieme Quinte de *sol* Dièse pris comme Tierce majeure de *mi*, est surpassé par l'*ut* naturel qui lui correspond. Ce *Comma* est la différence du sémi-Ton majeur au sémi-Ton moyen.

2°. Le *Comma* majeur est celui qui se trouve entre le *mi* produit par la progression triple comme quatrieme Quinte en commençant par *ut*, & le même *mi*, ou sa réplique, considéré comme Tierce majeure de ce même *ut*. La raison en est de 80 à 81. C'est le *Comma* ordinaire, & il est la différence du Ton majeur au Ton mineur.

3°. Enfin le *Comma* maxime, qu'on appelle *Comma* de Pythagore, a son rapport de 524288 à 531441, & il est l'excès du *si* Dièse produit par la progression triple comme douzieme Quinte

de l'*ut* ſur le même *ut* élevé par ſes Octaves au degré correſpondant.

Les Muſiciens entendent par *Comma* la huitieme ou la neuvieme partie d'un Ton, la moitié de ce qu'ils appellent un quart de Ton. Mais on peut aſſurer qu'ils ne ſavent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainſi, puiſque pour des oreilles comme les nôtres un ſi petit Intervalle n'eſt appréciable que par le calcul. (Voyez INTERVALLE.)

COMPAIR, *adj. corrélatif de lui-même.* Les Tons *Compairs* dans le Plain-Chant, ſont l'authente & le piagal qui lui correſpond. Ainſi le premier Ton eſt *Compair* avec le ſecond; le troiſieme avec le quatrieme, & ainſi de ſuite: chaque Ton pair eſt *Compair* avec l'impair qui le précede. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

COMPLÉMENT d'un Intervalle eſt la quantité qui lui manque pour arriver à l'Octave: ainſi la Seconde & la Septieme, la Tierce & la Sixte, la Quarte & la Quinte ſont *Complémens* l'une de l'autre. Quand il n'eſt queſtion que d'un Intervalle, *Complement* & *Renverſement* ſont la même choſe. Quant aux eſpeces, le juſte eſt *Complément* du juſte, le majeur du mineur, le ſuperflu du diminué, & réciproquement. (Voyez INTERVALLE.)

COMPOSÉ, *adj.* Ce mot a trois ſens en Muſique; deux par rapport aux Intervalles & un par rapport à la Meſure.

I. Tout Intervalle qui paſſe l'étendue de l'Octave eſt un Intervalle *Compoſé*, parce qu'en

retranchant l'Octave on ſimplifie l'Intervalle ſans le changer. Ainſi la Neuvieme, la Dixieme, le Douzieme ſont des Intervalles *Compoſés* ; le premier, de la Seconde & de l'Octave ; le deuxieme, de la Tierce & de l'Octave ; le troiſieme, de la Quinte & de l'Octave, *&c.*

II. Tout Intervalle qu'on peut diviſer muſicalement en deux Intervalles peut encore être conſidéré comme *Compoſé.* Ainſi la Quinte eſt *compoſée* de deux Tierces, la Tierce de deux Secondes, la Seconde majeure de deux ſémi-Tons ; mais le ſémi-Ton n'eſt point *compoſé*, parce qu'on ne peut plus le diviſer ni ſur le Clavier ni par Notes. C'eſt le ſens du diſcours qui, des deux précédentes acceptions, doit déterminer celle ſelon laquelle un Intervalle eſt dit *compoſé.*

III. On appelle *Meſures compoſées* toutes celles qui ſont déſignées par deux chiffres. (Voyez MESURE.)

COMPOSER, *v. a.* Inventer de la Muſique nouvelle, ſelon les regles de l'Art.

COMPOSITEUR, *ſ. m.* Celui qui compoſe de la Muſique ou qui ſait les regles de la Compoſition. Voyez, au mot COMPOSITION, l'expoſé des connoiſſances néceſſaires pour ſavoir compoſer. Ce n'eſt pas encore aſſez pour former un vrai *Compoſiteur.* Toute la ſcience poſſible ne ſuffit point ſans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puiſſe faire, quelque acquis que l'on puiſſe avoir, il faut être né pour cet Art ;

autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en est est du *Compositeur* comme du Poëte : si la Nature en naissant ne l'a formé tel ;

S'il n'a reçu du Ciel l'influence secrete ,
Pour lui Phébus est sourd & Pégase est rétif.

Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bizarre & capricieux qui seme par-tout le baroque & le difficile, qui ne sait orner l'Harmonie qu'à force de Dissonnances, de contrastes & de bruit. C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *Compositeur* malgré lui, qui lui inspire incessamment des Chants nouveaux & toujours agréables ; des expressions vives, naturelles & qui vont au cœur ; une Harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce & pare le Chant sans l'étouffer. C'est ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'Harmonie ; Leo, Pergolese, Hasse, Terradéglias, Galuppi dans celui du bon goût & de l'expression.

COMPOSITION, *s. f.* C'est l'Art d'inventer & d'écrire des Chants, de les accompagner d'une Harmonie convenable, de faire, en un mot, une Piece complete de Musique avec toutes ses Parties.

La connoissance de l'Harmonie & de ses regles est le fondement de la *Composition*. Sans doute il faut savoir remplir des Accords, préparer, sauver des Dissonnances, trouver des Basses-fondamentales & posséder toutes les autres petites connoissances élémentaires ; mais

avec les ſeules regles de l'Harmonie on n'eſt pas plus près de ſavoir la *Compoſition*, qu'on ne l'eſt d'être un Orateur avec celles de la Grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoître la portée & le caractere des Voix & des Inſtrumens, les Chants qui ſont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas, ſentir le caractere des différentes Meſures, celui des différentes Modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos; ſavoir, toutes les regles particulieres établies par convention, par goût, par caprice ou par pédanterie, comme les Fugues, les Imitations, les ſujets contraints, *&c.* Toutes ces choſes ne ſont encore que des préparatifs à la *Compoſition :* mais il faut trouver en ſoi-même la ſource des beaux Chants, de la grande Harmonie, les Tableaux, l'expreſſion; être enfin capable de ſaiſir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en ſuivre les convenances de toute eſpece, & de ſe remplir de l'eſprit du Poete ſans s'amuſer à courir après les mots. C'eſt avec raiſon que nos Muſiciens ont donné le nom de paroles aux Poëmes qu'ils mettent en Chant. On voit bien, par leur maniere de les rendre, que ce ne ſont en effet, pour eux, que des paroles. Il ſemble, ſur-tout depuis quelques années, que les regles des Acccords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, & que l'Harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'Art en général. Tous nos Ar-

tistes savent le remplissage, à peine en avons-nous qui sachent la *Composition.*

Au reste, quoique les regles fondamentales du Contre-point soient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur selon le nombre des Parties; car à mesure qu'il y a plus de Parties, la *Composition* devient plus difficile, & les regles sont moins séveres. La *Composition* à deux Parties s'appelle *Duo*, quand les deux Parties chantent également, c'est-à-dire, quand le sujet se trouve partagé entr'elles. Que si le sujet est dans une Partie seulement, & que l'autre ne fasse qu'accompagner, on apelle alors la premiere *Récit* ou *Solo*; & l'autre *Accompagnement* ou *Basse-continue*, si c'est une Basse. Il en est de même du *Trio* ou de la *Composition* à trois Parties, du *Quatuor*, du *Quinque*, &c. (*Voyez ces mots.*)

On donne aussi le nom de *Compositions* aux Pieces mêmes de Musique faites dans les regles de la *Composition* : c'est pourquoi les *Duo*, *Trio*, *Quatuor* dont je viens de parler, s'appellent des *Compositions.*

On compose ou pour les Voix seulement, ou pour les Instrumens, ou pour les Instrumens & les Voix. Le Plain-Chant & les Chansons sont les seules *Compositions* qui ne soient que pour les Voix; encore y joint-on souvent quelque Instrument pour les soutenir. Les *Compositions* instrumentales sont pour un Chœur d'Orchestre, & alors elles s'appellent *Symphonies*, *Concerts*, ou

pour quelque espece particuliere d'Instrument, & elles s'appellent *Pieces*, *Sonates*. (*Voyez ces mots.*)

Quant aux *Compositions* destinées pour les Voix & pour les Instrumens, elles se divisent communément en deux especes principales ; savoir, Musique Latine ou Musique d'Eglise, & Musique Françoise. Les Musiques destinées pour l'Eglise, soit Pseaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, portent en général le nom de *Mottets*. (Voyez MOTTET.) La Musique Françoise se divise encore en Musique de Théatre, comme nos Opéra, & en Musique de Chambre, comme nos Cantates, ou Cantatilles. (Voyez CANTATE. OPERA.)

Généralement la *Composition* Latine passe pour demander plus de science & de regles, & la Françoise plus de génie & de goût.

✝ Dans une *Composition* l'Auteur a pour sujet le Son physiquement considéré, & pour objet le seul plaisir de l'oreille, ou bien il s'éleve à la Musique imitative & cherche à émouvoir ses Auditeurs par des effets moraux. Au premier égard il suffit qu'il cherche de beaux Sons & des Accords agréables ; mais au second il doit considérer la Musique par ses rapports aux accens de la voix humaine, & par les conformités possibles entre les Sons harmoniquement combinés & les objets imitables. On trouvera dans l'article *Opera* quelques idées sur les moyens d'élever & d'ennoblir l'Art, en faisant, de la Musique, une

une langue plus éloquente que le discours même.

CONCERT, *s. m.* Assemblée de Musiciens qui exécutent des Pieces de Musique Vocale & Instrumentale. On ne se sert guere du mot de *Concert* que pour une assemblée d'au moins sept ou huit Musiciens, & pour une Musique à plusieurs Parties. Quant aux Anciens, comme ils ne connoissoient pas le Contre-point, leurs *Concerts* ne s'exécutoient qu'à l'Unisson ou à l'Octave; & ils en avoient rarement ailleurs qu'aux Théatres & dans les Temples.

CONCERT SPIRITUEL. *Concert* qui tient lieu de Spectacle public à Paris, durant les tems où les autres Spectacles sont fermés. Il est établi au Château des Tuileries; les Concertans y sont très-nombreux & la Salle est fort bien décorée. On y exécute des Mottets, des Symphonies, & l'on se donne aussi le plaisir d'y défigurer de tems en tems quelques Airs Italiens.

CONCERTANT, *adj.* Parties *Concertantes* sont, selon l'Abbé Brossard, celles qui ont quelque chose à réciter dans une Piece ou dans un *Concert*, & ce mot sert à les distinguer des Parties qui ne sont que de Chœur.

Il est vieilli dans ce sens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui Parties Récitantes: mais on se sert de celui de *Concertant* en parlant du nombre de Musiciens qui exécutent dans un *Concert*, & l'on dira: *Nous étions vingt-cinq* Concertans. *Une assemblée de huit à dix* Concertans.

CONCERTO, *s. m.* Mot Italien francisé, qui signifie généralement une Symphonie faite pour être exécutée par tout un Orchestre; mais on appelle plus particuliérement *Concerto* une Piece faite pour quelque Instrument particulier, qui joue seul de tems en tems avec un simple Accompagnement, après un commencement en grand Orchestre; & la Piece continue ainsi toujours alternativement entre le même Instrument récitant, & l'Orchestre en Chœur. Quant aux *Concerto* où tout se joue en Rippieno, & où nul Instrument ne récite, les François les appellent quelquefois *Trio*, & les Italiens *Sinfonie*.

CONCORDANT, ou *Basse-Taille*, ou *Baryton*; celle des Parties de la Musique qui tient le milieu entre la Taille & la Basse. Le nom de *Concordant* n'est guere en usage que dans les Musiques d'Eglise, non plus que la Partie qu'il désigne. Par-tout ailleurs cette Partie s'appelle Basse-Taille & se confond avec la Basse. Le *Concordant* est proprement la Partie qu'en Italie on appelle *Tenor*. (Voyez PARTIES.)

CONCOURS, *s. m.* Assemblée de Musiciens & de connoisseurs autorisés, dans laquelle une place vacante de Maître de Musique ou d'Organiste est emportée, à la pluralité des suffrages, par celui qui a fait le meilleur Mottet, ou qui s'est distingué par la meilleure exécution.

Le *Concours* étoit en usage autrefois dans la plupart des Cathédrales; mais dans ces tems

malheureux où l'esprit d'intrigue s'est emparé de tous les états, il est naturel que le *Concours* s'abolisse insensiblement, & qu'on lui substitue des moyens plus aisés de donner à la faveur ou à l'intérêt, le prix qu'on doit au talent & au mérite.

CONJOINT, *adj.* Tétracorde *Conjoint* est, dans l'ancienne Musique, celui dont la corde la plus grave est à l'Unisson de la corde la plus aiguë du Tétracorde qui est immédiatement au-dessous de lui, ou dont la corde la plus aiguë est à l'Unisson de la plus grave du Tétracorde qui est immédiatement au-dessus de lui. Ainsi, dans le système des Grecs, tous les cinq Tétracordes sont *Conjoints* par quelque côté; savoir, 1°. le Tétracorde Méson *conjoint* au Tétracorde Hypaton; 2°. le Tétracorde Synnéménon *conjoint* au Tétracorde Méson; 3°. le Tétracorde Hyperboléon *conjoint* au Tétracorde Diezeugmenon: & comme le Tétracorde auquel un autre étoit *conjoint* lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout six Tétracordes; c'est-à-dire, plus qu'il n'y en avoit dans le système, si le Tétracorde Méson étant *Conjoint* par ses deux extrêmités, n'eût été pris deux fois pour une.

Parmi nous, *Conjoint* se dit d'un Intervalle ou Degré. On appelle Degrés *Conjoints* ceux qui sont tellement disposés entr'eux, que le Son le plus aigu du Degré inférieur, se trouve à l'Unisson du Son le plus grave du Degré supérieur.

Il faut de plus qu'aucun des Degrés *Conjoints* ne puisse être partagé en d'autres Degrés plus petits, mais qu'ils soient eux mêmes les plus petits qu'il soit possible ; savoir, ceux d'une seconde. Ainsi ces deux Intervalles *ut re*, & *re mi* sont *Conjoints* ; mais *ut re* & *fa sol* ne le sont pas, faute de la premiere condition ; *ut mi* & *mi sol* ne le sont pas non plus, faute de la seconde.

Marche par Degrés *Conjoints* signifie la même chose que Marche Diatonique. (Voyez *Degré*, *Diatonique.*)

CONJOINTES, *s. f.* Tétracorde des *Conjointes.* (Voyez SYNNÉMÉNON.)

CONNEXE, *adj.* Terme de Plain-Chant. (Voyez MIXTE.)

CONSONNANCE, *s. f.* C'est, selon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou plusieurs Sons entendus à la fois ; mais on restreint communément la signification de ce terme aux Intervalles formés par deux Sons, dont l'Accord plaît à l'oreille, & c'est en ce sens que j'en parlerai dans cet article.

De cette infinité d'Intervalles qui peuvent diviser les Sons, il n'y en a qu'un très-petit nombre qui fassent des *Consonnances* ; tous les autres choquent l'oreille & sont appellés pour cela *Dissonnances.* Ce n'est pas que plusieurs de celles-ci ne soient employées dans l'Harmonie ; mais elles ne le sont qu'avec des précautions dont les

Consonnances, toujours agréables par elles-mêmes, n'ont pas également besoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *Consonnances*; savoir l'Octave, la Quinte, la Douzieme qui est la réplique de la Quinte, la Quarte, & l'Onzieme qui est sa réplique. Nous y ajoutons les Tierces & les Sixtes majeures & mineures, les Octaves doubles & triples, & en un mot, les diverses répliques de tout cela sans exception, selon toute l'étendue du systême.

On distingue les *Consonnances* en parfaites ou justes, dont l'Intervalle ne varie point, & en imparfaites qui peuvent être majeures ou mineures. Les *Consonnances* parfaites, sont l'Octave, la Quinte & la Quarte; les imparfaites sont les Tierces & les Sixtes.

Les *Consonnances* se divisent encore en simples & composées. Il n'y a de *Consonnances* simples que la Tierce & la Quarte: car la Quinte, par exemple, est composée de deux Tierces; la Sixte est composée de Tierce & de Quarte, &c.

Le caractere physique des *Consonnances* se tire de leur production dans un même Son; ou, si l'on veut, du frémissement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entre elles un Intervalle d'Octave ou de Douzieme qui est l'Octave de la Quinte, ou de Dix-septieme majeure qui est la double Octave de la Tierce majeure, si l'on fait sonner la plus grave, l'autre frémit & résonne. A l'égard de la Sixte majeure & mi-

neure, de la Tierce mineure, de la Quinte & de la Tierce majeure ſimples, qui toutes ſont des combinaiſons & des renverſemens des précédentes *Conſonnances*, elles ſe trouventt non directement, mais entre les diverſes cordes qui frémiſſent au même Son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à ſon Octave *ut*, à la Quinte *ſol* de cette Octave, à la Tierce *mi* de la double Octave, même aux Octaves de tout cela, frémiront toutes & réſonneront à la fois; & quand la premiere corde ſeroit ſeule, on diſtingueroit encore tous ces Sons dans ſa réſonnance. Voilà donc l'Octave, la Tierce majeure, & la Quinte directes. Les autres *Conſonnances* ſe trouvent auſſi par combinaiſons; ſavoir, la Tierce mineure, du *mi* au *ſol*; la Sixte mineure, du même *mi* à l'*ut* d'en haut; la Quarte, du *ſol* à ce même *ut*; & la Sixte majeure, du même *ſol* au *mi* qui eſt au-deſſus de lui.

Telle eſt la génération de toutes les *Conſonnances*. Il s'agiroit de rendre raiſon des Phénomenes.

Premiérement, le frémiſſement des cordes s'explique par l'action de l'air & le concours des vibrations. (Voyez UNISSON.) 2°. Que le ſon d'une corde ſoit toujours accompagné de ſes Harmoniques. (Voyez ce mot.) Cela paroît une propriété du Son qui dépend de ſa nature, qui en eſt inſéparable, & qu'on ne ſauroit expliquer

qu'avec des hypotheſes qui ne ſont pas ſans difficulté. La plus ingénieuſe qu'on ait juſqu'à préſent imaginée ſur cette matiere eſt, ſans contredit, celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait ſon profit.

3°. A l'égard du plaiſir que les *Conſonnances* font à l'oreille à l'excluſion de tout autre Intervalle, on en voit clairement la ſource dans leur génération. Les *Conſonnances* naiſſent toutes de l'Accord parfait, produit par un Son unique, & réciproquement l'Accord parfait ſe forme par l'aſſemblage des *Conſonnances*. Il eſt donc naturel que l'Harmonie de cet Accord ſe communique à ſes Parties; que chacune d'elles y participe, & que tout autre Intervalle qui ne fait pas partie de cet Accord n'y participe pas. Or la Nature qui a doué les objets de chaque ſens de qualités propres à le flatter, a voulu qu'un Son quelconque fût toujours accompagné d'autres Sons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumiere fût toujours formé des plus belles couleurs. Que ſi l'on preſſe la queſtion, & qu'on demande encore d'où naît le plaiſir que cauſe l'Accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle eſt choquée du concours de tout autre Son; que pourroit-on répondre à cela ſinon de demander à ſon tour pourquoi le verd plutôt que le gris réjouit la vue, & pourquoi le parfum de la roſe enchante, tandis que l'odeur du pavot déplaît?

Ce n'eſt pas que les Phyſiciens n'aient expliqué tout cela ; & que n'expliquent-ils point ? Mais que toutes ces explications ſont conjecturales, & qu'on leur trouve peu de ſolidité quand on les examine de près ! Le Lecteur en jugera par l'expoſé des principales, que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils diſent donc que la ſenſation du Son étant produite par les vibrations du corps ſonore propagées juſqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps, lorſque deux Sons ſe font entendre enſemble l'oreille eſt affectée à la fois de leurs diverſes vibrations. Si ces vibrations ſont iſochrones ; c'eſt-à-dire, quelles s'accordent à commencer & finir en même tems, ce concours forme l'Uniſſon, & l'oreille, qui ſaiſit l'Accord de ces retours égaux & bien concordans, en eſt agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux Sons ſont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en fera préciſément deux, & à la troiſieme ils partiront enſemble. Ainſi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave, & cette fréquente concordance qui conſtitue l'Octave, ſelon eux moins douce que l'Uniſſon, le ſera plus qu'aucune autre *Conſonnance*. Après vient la Quinte dont l'un des Sons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois ; de ſorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque

troisieme vibration de l'aigu ; ensuite la double Octave, dont l'un des Sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant seulement à chaque quatrieme vibration de l'aigu ; pour la Quarte, les vibrations se répondent de quatre en quatre à l'aigu, & de trois en trois au grave : celles de la Tierce majeure sont comme 4 & 5, de la Sixte majeure comme 3 & 5, de la Tierce mineure comme 5 & 6, & de la Sixte mineure comme 5 & 8. Au-delà de ces nombres il n'y a plus que leurs multiples qui produisent des *Consonnances*, c'est-à-dire des Octaves de celles-ci ; tout le reste est dissonnant.

D'autres trouvant l'Octave plus agréable que l'Unisson, & la Quinte plus agréable que l'Octave, en donnent pour raison que les retours égaux des vibrations dans l'Unisson & leur concours trop fréquent dans l'Octave confondent, identifient les Sons & empêchent l'oreille d'en appercevoir la diversité. Pour qu'elle puisse, avec plaisir, comparer les Sons, il faut bien, disent-ils, que les vibrations s'accordent par Intervalles, mais non pas qu'elles se confondent trop souvent, autrement au lieu de deux Sons on croiroit n'en entendre qu'un, & l'oreille perdroit le plaisir de la comparaison. C'est ainsi que du même principe on déduit à son gré le pour & le contre, selon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premiérement toute cette explication n'eſt, comme on voit, fondée que ſur le plaiſir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouïe du concours des vibrations; ce qui, dans le fond, n'eſt déja qu'une pure ſuppoſition. De plus, il faut ſuppoſer encore, pour autoriſer ce ſyſtème, que la premiere vibration de chacun des deux corps ſonores commence exactement avec celle de l'autre; car de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concourroient-elles jamais, & par conſéquent l'Intervalle ſenſible devroit changer; la *Conſonnance* n'exiſteroit plus ou ne ſeroit plus la même. Enfin il faut ſuppoſer que les diverſes vibrations des deux Sons d'une *Conſonnance* frappent l'organe ſans confuſion, & tranſmettent au cerveau la ſenſation de l'Accord ſans ſe nuire mutuellement: choſe difficile à concevoir & dont j'aurai occaſion de parler ailleurs.

Mais ſans diſputer ſur tant de ſuppoſitions, voyons ce qui doit s'enſuivre de ce ſyſtème. Les vibrations ou les Sons de la derniere *Conſonnance*, qui eſt la Tierce mineure, ſont comme 5 & 6, & l'Accord en eſt fort agréable. Que doit-il naturellement réſulter de deux autres Sons dont les vibrations ſeroient entr'elles comme 6 & 7? Une *Conſonnance* un peu moins harmonieuſe, à la vérité, mais encore aſſez agréable,

à cauſe de la petite différence des raiſons ; car elles ne different que d'un trente-ſixieme. Mais qu'on me diſe comment il ſe peut faire que deux Sons, dont l'un fait cinq vibrations pendant que l'autre en fait 6, produiſent une *Conſonnance* agréable, & que deux Sons, dont l'un fait 6 vibrations pendant que l'autre en fait 7, produiſent une Diſſonnance auſſi dure. Quoi ! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de ſix en ſix, & mon oreille eſt charmée ! dans l'autre elles s'accordent de ſept en ſept, & mon oreille eſt écorchée ! Je demande encore comment il ſe fait qu'après cette premiere Diſſonnance la dureté des autres n'augmente pas en raiſon de la compoſition des rapports ? Pourquoi, par exemple, la Diſſonnance qui réſulte du rapport de 89 à 90, n'eſt pas beaucoup plus choquante que celle qui réſulte du rapport de 12 à 13 ? Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cauſe du degré de plaiſir ou de peine que me font les Accords, l'effet ſeroit proportionné à cette cauſe, & je n'y trouve aucune proportion. Donc ce plaiſir & cette peine ne viennent point de-là.

Il reſte encore à faire attention aux altérations dont une *Conſonnance* eſt ſuſceptible ſans ceſſer d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entiérement le concours périodique des vibrations, & que ce concours même devienne plus rare à meſure que l'altération

eſt moindre. Il reſte à conſidérer que l'Accord de l'Orgue ou du Clevecin ne devroit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible que ces Inſtrumens ſeroient accordés avec plus de ſoin, puiſqu'excepté l'Octave il ne s'y trouve aucune *Conſonnance* dans ſon rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché eſt ſuppoſé tout-à-fait exact, qu'il eſt reçu pour tel par l'oreille, & qu'elle ſupplée par inſtinct ce qui manque à la juſteſſe de l'Accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés, & en rejette d'autres ſelon la diverſe nature des *Conſonnances*? Dans l'Uniſſon, par exemple, l'oreille ne ſupplée rien; il eſt juſte ou faux, point de milieu. De même encore dans l'Octave, ſi l'Intervalle n'eſt exact, l'oreille eſt choquée; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la Quinte, & moins dans la Tierce majeure? Une explication vague, ſans preuve, & contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raiſon de ces différences.

Le Philoſophe qui nous a donné des principes d'Acouſtique, laiſſant à part tous ces concours de vibrations, & renouvellant ſur ce point le ſyſtême de Deſcartes, rend raiſon du plaiſir que les *Conſonnances* font à l'oreille par la ſimplicité des rapports qui ſont entre les Sons qui

les forment. Selon cet Auteur, & ſelon Deſcartes, le plaiſir diminue à meſure que ces rapports deviennent plus compoſés, & quand l'eſprit ne les ſaiſit plus, ce ſont de véritables Diſſonnances; ainſi c'eſt une opération de l'eſprit qu'ils prennent pour le principe du ſentiment de l'Harmonie. D'ailleurs, quoique cette hypothèſe s'accorde avec le réſultat des premieres diviſions harmoniques, & qu'elle s'étende même à d'autres phénomenes qu'on remarque dans les Beaux-Arts, comme elle eſt ſujette aux mêmes objections que la précédente, il n'eſt pas poſſible à la raiſon de s'en contenter.

Celle de toutes qui paroît la plus ſatisfaiſante a pour Auteur M. Eſtève, de la Société Royale de Montpellier. Voici là-deſſus comment il raiſonne.

Le ſentiment du Son eſt inſéparable de celui de ſes Harmoniqnes, & puiſque tout Son porte avec ſoi ſes Harmoniques ou plutôt ſon Accompagnement, ce même Accompagnement eſt dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le Son le plus ſimple une gradation de Sons qui ſont & plus foibles & plus aigus, qui adouciſſent, par nuances, le Son principal, & le font perdre dans la grande vîteſſe des Sons les plus hauts. Voilà ce que c'eſt qu'un Son; l'Accompagnement lui eſt eſſentiel, en fait la douceur & la mélodie. Ainſi toutes les fois que cet adouciſſement, cet Accompagnement, ces Harmoniques ſeront

renforcés & mieux développés, les Sons seront plus mélodieux, les nuances mieux soutenues. C'est une perfection, & l'ame y doit être sensible.

Or les *Consonnances* ont cette propriété que les Harmoniques de chacun des deux Sons concourant avec les Harmoniques de l'autre, ces Harmoniques se soutiennent mutuellement, deviennent plus sensibles, durent plus long-tems, & rendent ainsi plus agréable l'Accord des Sons qui les donnent.

Pour rendre plus claire l'application de ce principe, M. Estève a dressé deux Tables, l'une des *Consonnances* & l'autre des Dissonnances qui sont dans l'ordre de la Gamme; & ces Tables sont tellement disposées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des Harmoniques des deux Sons qui forment chaque Intervalle.

Par la Table des *Consonnances* on voit que l'Accord de l'Octave conserve presque tous ses Harmoniques, & c'est la raison de l'identité qu'on suppose, dans la pratique de l'Harmonie, entre les deux Sons de l'Octave; on voit que l'Accord de la Quinte ne conserve que trois Harmoniques, que la Quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *Consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la Sixte majeure qui en porte deux.

Par la Table des Diſſonnances on voit qu'elles ne ſe conſervent aucun Harmonique, excepté la ſeule Septieme mineure qui conſerve ſon quatrieme Harmonique; ſavoir, la Tierce majeure de la troiſieme Octave du Son aigu.

De ces obſervations, l'Auteur conclut que, plus entre deux Sons il y aura d'Harmoniques concourans, plus l'Accord en ſera agréable, & voilà les *Conſonnances* parfaites. Plus il y aura d'Harmoniques détruits, moins l'ame ſera ſatisfaite de ces Accords; voilà les *Conſonnances* imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun Harmonique ne ſoit conſervé, les Sons ſeront privés de leur douceur & de leur mélodie; ils ſeront aigres & comme décharnés, l'ame s'y refuſera, & au lieu de l'adouciſſement qu'elle éprouvoit dans les *Conſonnances*, ne trouvant par-tout qu'une rudeſſe ſoutenue, elle éprouvera un ſentiment d'inquiétude, déſagréable, qui eſt l'effet de la Diſſonnance.

Cette hypotheſe eſt, ſans contredit, la plus ſimple, la plus naturelle, la plus heureuſe de toutes: mais elle laiſſe pourtant encore quelque choſe à deſirer pour le contentement de l'eſprit, puiſque les cauſes qu'elle aſſigne ne ſont pas toujours proportionnelles aux différences des effets; que, par exemple, elle confond dans la même cathégorie la Tierce mineure & la Septieme mineure, comme réduites également à un ſeul Harmonique, quoique l'une ſoit *Conſonnante*,

l'autre Dissonnante, & que l'effet, à l'oreille, en soit très-différent.

A l'égard du principe d'Harmonie imaginé par M. Sauveur, & qu'il faisoit consister dans les Battemens, comme il n'est en nulle façon soutenable, & qu'il n'a été adopté de personne, je ne m'y arrêterai pas ici, & il suffira de renvoyer le Lecteur à ce que j'en ai dit au mot BATTEMENS.

CONSONNANT, *adj.* Un Intervalle *Consonnant* est celui qui donne une Consonnance ou qui en produit l'effet; ce qui arrive, en certains cas, aux Dissonnances par la force de la modulation. Un Accord *Consonnant* est celui qui n'est composé que de Consonnances.

CONTRA, *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à la Partie qu'on appelloit plus communément *Altus*, & qu'aujourd'hui nous nommons *Haute-Contre.* (Voyez HAUTE-CONTRE)

CONTRAINT. *adj.* Ce mot s'applique, soit à l'Harmonie, soit au Chant, soit à la valeur des Notes, quand par la Nature du dessein on s'est assujetti a une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois Parties. (Voyez BASSE-CONTRAINTE.)

CONTRASTE, *s. m.* Opposition de caracteres. Il y a *Contraste* dans une Piece de Musique; lorsque le Mouvement passe du lent au vîte, ou du vîte au lent; lorsque le Diapason de la Mélodie passe du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave,

grave ; lorſque le Chant paſſe du doux au fort, ou du fort au doux ; lorſque l'Accompagnement paſſe du ſimple au figuré, ou du figuré au ſimple ; enfin lorſque l'Harmonie a des jours & des pleins alternatifs : & le *Contraſte* le plus parfait eſt celui qui réunit à la fois toutes ces oppoſitions.

Il eſt très-ordinaire aux Compoſiteurs qui manquent d'invention d'abuſer du *Contraſte*, & d'y chercher, pour nourrir l'attention, les reſſources que leur génie ne leur fournit pas. Mais le *Contraſte*, employé à propos & ſobrement ménagé, produit des effets admirables.

CONTRA-TENOR. Nom donné dans les commencemens du Contre-point à la Partie qu'on a depuis nommée *Tenor* ou *Taille*. (Voyez TAILLE.)

CONTRE-CHANT, *ſ. m.* Nom donné par Gerſon & par d'autres à ce qu'on appelloit alors plus communément *Déchant*, ou *Contre-point*. (*Voyez ces mots.*)

CONTRE-DANSE. Air d'une ſorte de Danſe de même nom, qui s'exécute à quatre, à ſix & à huit perſonnes, & qu'on danſe ordinairement dans les Bals après les Menuets, comme étant plus gaie & occupant plus de monde. Les Airs des *Contre-Danſes* ſont le plus ſouvent à deux Tems ; ils doivent être bien cadencés, brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de ſimplicité ; car comme on les reprend très-ſouvent, ils deviendroient inſupportables, s'ils étoient

chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on se lasse le moins.

CONTRE-FUGUE ou FUGUE RENVERSÉE, *s. f.* sorte de Fugue dont la marche est contraire à celle d'une autre Fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainsi quand la Fugue s'est fait entendre en montant de la Tonique à la Dominante, ou de la Dominante à la Tonique, la *Contre-Fugue* doit se faire entendre en descendant de la Dominante à la Tonique, ou de la Tonique à la Dominante, *& vice versâ.* Du reste, ses regles sont entiérement semblables à celle de la Fugue. (Voyez FUGUE.)

CONTRE HARMONIQUE, *adj.* Nom d'une sorte de Proportion. (Voyez PROPORTION.)

CONTRE-PARTIE, *s. f.* Ce terme ne s'emploie en Musique que pour signifier une des deux Parties d'un Duo considérée relativement à l'autre.

CONTRE-POINT, *s. m.* C'est à-peu-près la même chose que *Composition;* si ce n'est que *Composition* peut se dire des Chants, & d'une seule Partie, & que *Contre-point* ne se dit que de l'Harmonie, & d'une *Composition* à deux ou plusieurs Parties différentes.

Ce mot de *Contre-point* vient de ce qu'anciennement les Notes ou signes des Sons étoient de simples points, & qu'en composant à plusieurs Parties, on plaçoit ainsi ces points l'un sur l'autre, ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui le nom de *Contre-point* s'applique ſpécialement aux Parties ajoutées ſur un ſujet donné, pris ordinairement du Plain-Chant. Le ſujet peut être à la Taille ou à quelqu'autre Partie ſupérieure, & l'on dit alors que le *Contre-point* eſt ſous le ſujet ; mais il eſt ordinairement à la Baſſe, ce qui met le ſujet ſous le *Contre-point*. Quand le *Contre-point* eſt ſyllabique, ou Note ſur Note, on l'apelle *Contre-point ſimple* ; *Contre-point figuré*, quand il s'y trouve différentes figures ou valeurs de Notes, & qu'on y fait des Deſſeins, des Fugues, des Imitations : on ſent bien que tout cela ne peut ſe faire qu'à l'aide de la Meſure, & que ce Plain-Chant devient alors de véritable Muſique. Une Compoſition faite & exécutée ainſi ſur le champ & ſans préparation ſur un ſujet donné, s'appelle *Chant ſur le Livre*, parce qu'alors chacun compoſe impromtu ſa Partie ou ſon Chant ſur le Livre du Chœur. (Voyez CHANT SUR LE LIVRE.)

On a long-tems diſputé ſi les Anciens avoient connu le *Contre-point ;* mais par tout ce qui nous reſte de leur Muſique & de leurs écrits, principalement par les regles de pratique d'Ariſtoxène, Livre troiſieme, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

CONTRE-SENS, *ſ. m.* Vice dans lequel tombe le Muſicien quand il rend une autre penſée que celle qu'il doit rendre. La Muſique, dit M.

d'Alembert, n'étant & ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en Chant, il est visible qu'on y peut tomber dans des *Contre-Sens*; & ils n'y sont guere plus faciles à éviter que dans une véritable traduction. *Contre-sens* dans l'expression, quand la Musique est triste au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triste, légere au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légere, &c. *Contre-sens* dans la Prosodie, lorsqu'on est bref sur des syllabes longues, long sur des syllabes breves, qu'on n'observe pas l'accent de la Langue, &c. *Contre-sens* dans la Déclamation, lorsqu'on y exprime par les mêmes Modulations des sentimens opposés ou différens, lorsqu'on y rend moins les sentimens que les mots, lorsqu'on s'y appesantit sur des détails sur lesquels on doit glisser, lorsque les répétitions sont entassées hors de propos. *Contre-sens* dans la ponctuation, lorsque la Phrase de Musique se termine par une Cadence parfaite dans les endroits où le sens est suspendu, ou forme un repos imparfait quand le sens est achevé. Je parle ici des *Contre-sens* pris dans la rigueur du mot; mais le manque d'expression est peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la Musique dise autre chose que ce qu'elle doit dire, que de parler & ne rien dire du tout.

CONTRE-TEMS, *s. m.* Mesure à *Contre-tems* est celle où l'on pause sur le Tems foible, où l'on glisse sur le Tems fort, & où le Chant

semble être en Contre-ſens avec la Meſure. (Voyez SYNCOPE.)

COPISTE, *ſ. m.* Celui qui fait profeſſion de copier de la Muſique.

Quelque progrès qu'ait fait l'Art Typographique on n'a jamais pu l'appliquer à la Muſique avec autant de ſuccès qu'à l'écriture, ſoit parce que les goûts de l'eſprit étant plus conſtans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vite des mêmes livres que des mêmes chanſons; ſoit par les difficultés particulieres que la combinaiſon des Notes & des Lignes ajoute à l'impreſſion de la Muſique : car ſi l'on imprime premiérement les Portées & enſuite les Notes, il eſt impoſſible de donner à leurs poſitions relatives, la juſteſſe néceſſaire ; & ſi le caractere de chaque Note tient à une portion de la Portée, comme dans notre Muſique imprimée, les lignes s'ajuſtent ſi mal entr'elles, il faut une ſi prodigieuſe quantité de caracteres, & le tout fait un ſi vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette maniere avec raiſon pour lui ſubſtituer la gravure. Mais outre que la gravure elle-même n'eſt pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les Parties ; de mettre en Partition ce que les uns voudroient en Parties ſéparées, ou en Parties ſéparées ce que d'autres voudroient en Partition, & de n'offrir guere aux curieux que de la Muſique déja vieille qui court dans les

mains de tout le monde. Enfin il eſt ſûr qu'en Italie, le pays de la terre où l'on fait le plus de Muſique, on a proſcrit depuis long-tems la Note imprimée ſans que l'uſage de la gravure ait pu s'y établir ; d'où je conclus qu'au jugement des Experts celui de la ſimple *Copie* eſt le plus commode.

Il eſt plus important que la Muſique ſoit nettement & correctement copiée que la ſimple écriture ; parce que celui qui lit & médite dans ſon cabinet, apperçoit, corrige aiſément les fautes qui ſont dans ſon Livre, & que rien ne l'empêche de ſuſpendre ſa lecture ou de la recommencer : mais dans un Concert où chacun ne voit que ſa Partie, & où la rapidité & la continuité de l'exécution ne laiſſe le tems de revenir ſur aucune faute, elles ſont toutes irréparables : ſouvent un morceau ſublime eſt eſtropié, l'exécution eſt interrompue ou même arrêtée, tout va de travers, par-tout manque l'enſemble & l'effet, l'Auditeur eſt rebuté & l'Auteur déshonoré, par la ſeule faute du *Copiſte.*

De plus, l'intelligence d'une Muſique difficile dépend beaucoup de la maniere dont elle eſt copiée ; car outre la netteté de la Note, il y a divers moyens de préſenter plus clairement au Lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre. On trouve ſouvent la copie d'un homme plus liſible que celle d'un autre qui pourtant note plus agréablement ; c'eſt que l'un ne

veut que plaire aux yeux, & que l'autre eſt plus attentif aux ſoins utiles. Le plus habile *Copiſte* eſt celui dont la Muſique s'exécute avec le plus de facilité, ſans que le Muſicien même devine pourquoi. Tout cela m'a perſuadé que ce n'étoit pas faire un Article inutile que d'expoſer un peu en détail le devoir & les ſoins d'un bon *Copiſte :* tout ce qui tend à faciliter l'exécution n'eſt point indifférent à la perfection d'un Art dont elle eſt toujours le plus grand écueil. Je ſens combien je vais me nuire à moi-même ſi l'on compare mon travail à mes regles : mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la ſienne. Homme de Lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en penſe ; je n'ai fait que de la Muſique Françoiſe, & n'aime que l'Italienne ; j'ai montré toutes les miſeres de la Société quand j'étois heureux par elle ; mauvais *Copiſte*, j'expoſe ici ce que ſont les bons. O vérité ! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi ; qu'il ne ſouille en rien le culte que je t'ai voué.

Je ſuppoſe d'abord que le *Copiſte* eſt pourvu de toutes les connoiſſances néceſſaires à ſa profeſſion. Je lui ſuppoſe, de plus, les talens qu'elle exige pour être exercée ſupérieurement. Quels ſont ces talens, & quelles ſont ces connoiſſances ? Sans en parler expreſſément, c'eſt de quoi cet Article pourra donner une ſuffiſante idée. Tout ce que j'oſerai dire ici, c'eſt que tel

Compoſiteur qui ſe croit un fort habile homme, eſt bien loin d'en ſavoir aſſez pour copier correctement la compoſition d'autrui.

Comme la Muſique écrite, ſur-tout en Partition, eſt faite pour être lue de loin par les Concertans, la premiere choſe que doit faire le *Copiſte* eſt d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre ſa Note bien liſible & bien nette. Ainſi il doit choiſir de beau papier fort, blanc, médiocrement fin, & qui ne perce point: on préfere celui qui n'a pas beſoin de laver, parce que le lavage avec l'alun lui ôte un peu de ſa blancheur. L'Encre doit être très-noire, ſans être luiſante ni gommée; la Réglure fine, égale & bien marquée, mais non pas noire comme la Note: il faut au contraire que les lignes ſoient un peu pâles, afin que les Croches, Doubles-chroches, les Soupirs, Demi-ſoupirs & autres petits ſignes ne ſe confondent pas avec elles, & que la Note ſorte mieux. Loin que la pâleur des lignes empêche de lire la Muſique à une certaine diſtance, elle aide, au contraire, à la netteté; & quand même la ligne échapperoit un moment à la vue, la poſition des Notes l'indique aſſez le plus ſouvent. Les Régleurs ne rendent que du travail mal fait; ſi le *Copiſte* veut ſe faire honneur, il doit régler ſon papier lui-même.

Il y a deux formats de papier réglé; l'un pour la Muſique Françoiſe, dont la longueur eſt de

bas en haut ; l'autre pour la Musique Italienne, dont la longueur est dans le sens des Lignes. On peut employer pour les deux le même papier, en le coupant & réglant en sens contraire : mais quand on l'achete réglé, il faut renverser les noms chez les Papetiers de Paris, demander du Papier à l'Italienne quand on le veut à la Françoise, & à la Françoise quand on le veut à l'Italienne ; ce *qui-pro-quo* importe peu, dès qu'on en est prévenu.

Pour copier une Partition il faut compter les Portées qu'enferme l'Accolade, & choisir du Papier qui ait, par page, le même nombre de Portées, ou un multiple de ce nombre, afin de ne perdre aucune Portée, ou d'en perdre le moins qu'il est possible quand le multiple n'est pas exact.

Le Papier à l'Italienne est ordinairement à dix Portées, ce qui divise chaque page en deux Accolades de cinq Portées chacune pour les Airs ordinaires ; savoir, deux Portées pour les deux Dessus de Violon, une pour la Quinte, une pour le Chant, & une pour la Basse. Quand on a des Duo ou des Parties de Flûtes, de Hautbois, de Cors, de Trompettes ; alors, à ce nombre de Portées on ne peut plus mettre qu'une Accolade par page, à moins qu'on ne trouve le moyen de supprimer quelque Portée inutile, comme celle de la Quinte, quand elle marche sans cesse avec la Basse.

N.° 5.

Voici maintenant les obſervations qu'on doit faire pour bien diſtribuer la Partition. 1°. Quelque nombre de Parties de ſymphonie qu'on puiſſe avoir, il faut toujours que les Parties de Violon, comme principales, occupent le haut de l'Accolade où les yeux ſe portent plus aiſément; ceux qui les mettent au-deſſous de toutes les autres & immédiatement ſur la Quinte pour la commodité de l'Accompagnateur, ſe trompent; ſans compter qu'il eſt ridicule de voir dans une Partition les Parties de Violon au-deſſous, par exemple, de celles des Cors qui ſont beaucoup plus baſſes. 2°. Dans toute la longueur de chaque morceau l'on ne doit jamais rien changer au nombre des Portées, afin que chaque Partie ait toujours la ſienne au même lieu. Il vaut mieux laiſſer des Portées vuides, ou, s'il le faut abſolument, en changer quelqu'une de deux Parties, que d'étendre ou reſſerrer l'Accolade inégalement. Cette regle n'eſt que pour la Muſique Italienne; car l'uſage de la gravure a rendu les Compoſiteurs François plus attentifs à l'économie de l'eſpace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'eſt qu'à toute extrêmité qu'on doit mettre deux Parties ſur une même Portée; c'eſt, ſur-tout, ce qu'on doit éviter pour les Parties de Violon; car, outre que la confuſion y ſeroit à craindre, il y auroit équivoque avec la Double-corde: il faut auſſi regarder ſi jamais les Parties ne ſe croiſent; ce qu'on ne pourroit guere

écrire ſur la même Portée d'une maniere nette & liſible. 4°. Les Clefs une fois écrites & correctement armées ne doivent plus ſe répéter non plus que le ſigne de la Meſure, ſi ce n'eſt dans la Muſique Françoiſe, quand ; les Accolades étant inégales, chacun ne pourroit lus reconnoître ſa Partie : mais dans les Parties ſéparées on doit répéter la Clef au commencement de chaque Portée, ne fût-ce que pour marquer le commencement de la Ligne au défaut d'Accolade.

Le nombre des Portées ainſi fixé, il faut faire la diviſion des Meſures, & ces Meſures doivent être toutes égales en eſpace comme en durée, pour meſurer en quelque ſorte le tems au compas & guider la voix par les yeux. Cet eſpace doit être aſſez étendu dans chaque Meſure pour recevoir toutes les Notes qui peuvent y entrer, ſelon ſa plus grande ſubdiviſion. On ne ſauroit croire combien ce ſoin jette de clarté ſur une Partition, & dans quel embarras on ſe jette en le négligeant. Si l'on ſerre une Meſure ſur une Ronde, comment placer les ſeize Doubles-croches que contient peut-être une autre Partie dans la même *Meſure* ? Si l'on ſe regle ſur la Partie Vocale, comment fixer l'eſpace des Ritournelles ? En un mot, ſi l'on ne regarde qu'aux diviſions d'une des Parties, comment y rapporter les diviſions ſouvent contraires des autres Parties ?

Ce n'eſt pas aſſez de diviſer l'Air en Meſures égales, il faut auſſi diviſer les Meſures en Tems égaux. Si dans chaque Partie on proportionne ainſi l'eſpace à la durée, toutes les Parties & toutes les Notes ſimultanées de chaque Partie ſe correſpondront avec une juſteſſe qui fera plaiſir aux yeux & facilitera beaucoup la lecture d'une Partition. Si, par exemple, on partage une Meſure à quatre Tems, en quatre eſpaces bien égaux entr'eux & dans chaque Partie, qu'on étende les Noires, qu'on rapproche les Croches, qu'on reſſerre les Doubles-croches à proportion & chacune dans ſon eſpece ; ſans qu'on ait beſoin de regarder une Partie en copiant l'autre, toutes les Notes correſpondantes ſe trouveront plus exactement perpendiculaires, que ſi on les eût confrontées en les écrivant ; & l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion, ſoit entre les diverſes Meſures d'une même Partie, ſoit entre les diverſes parties d'une même Meſure.

A l'exactitude des rapports il faut joindre autant qu'il ſe peut la netteté des ſignes. Par exemple, on n'écrira jamais de Notes inutiles, mais ſi-tôt qu'on s'apperçoit que deux Parties ſe réuniſſent & marchent à l'Uniſſon, l'on doit renvoyer de l'üne à l'autre lorſqu'elles ſont voiſines & ſur la même Clef. A l'égard de la Quinte, ſi-tôt qu'elle marche à l'Octave de la Baſſe, il faut auſſi l'y renvoyer. La même attention de

ne pas inutilement multiplier les ſignes, doit empêcher d'écrire pour la Symphonie les *Piano* aux entrées du Chant, & les *Forte* quand il ceſſe : par-tout ailleurs, il les faut écrire exactement ſous le premier Violon & ſous la Baſſe ; & cela ſuffit dans une Partition, où toutes les Parties peuvent & doivent ſe régler ſur ces deux-là.

Enfin le devoir du *Copiſte* écrivant une Partition eſt de corriger toutes les fauſſes Notes qui peuvent ſe trouver dans ſon original. Je n'entends pas par fauſſes Notes les fautes de l'ouvrage, mais celles de la Copie qui lui ſert d'original. La perfection de la ſienne eſt de rendre fidellement les idées de l'Auteur, bonnes ou mauvaiſes : ce n'eſt pas ſon affaire ; car il n'eſt pas Auteur ni correcteur, mais *Copiſte*. Il eſt bien vrai que, ſi l'Auteur a mis par mégarde une Note pour une autre, il doit la corriger ; mais ſi ce même Auteur a fait par ignorance une faute de Compoſition, il la doit laiſſer. Qu'il compoſe mieux lui même, s'il veut ou s'il peut, à la bonne heure ; mais ſi-tôt qu'il copie, il doit reſpecter ſon original. On voit par-là qu'il ne ſuffit pas au *Copiſte* d'être bon Harmoniſte & de bien ſavoir la Compoſition, mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers ſtyles, reconnoître un Auteur par ſa maniere, & ſavoir bien diſtinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une ſorte de critique propre

à reſtituer un paſſage par la comparaiſon d'un autre, à remettre un *Fort* ou un *Doux* où il a été oublié, à détacher des phraſes liées mal-à-propos, à reſtituer même des Meſures omiſes; ce qui n'eſt pas ſans exemple, même dans des Partitions. Sans doute il faut du ſavoir & du goût pour rétablir un texte dans toute ſa pureté : l'on me dira que peu de *Copiſtes* le font; je répondrai que tous le devroient faire.

Avant de finir ce qui regarde les Partitions, je dois dire comment on y raſſemble des Parties ſéparées; travail embarraſſant pour bien des *Copiſtes*, mais facile & ſimple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela il faut d'abord compter avec ſoin les meſures dans toutes les Parties, pour s'aſſurer qu'elles ſont correctes. Enſuite on poſe toutes les Parties l'une ſur l'autre en commençant par la Baſſe & la couvrant ſucceſſivement des autres Parties dans le meme ordre qu'elles doivent avoir ſur la Partition. On fait l'Accolade d'autant de Portées qu'on a de Parties; on la diviſe en Meſures égales, puis mettant toutes ces Parties ainſi rangées devant ſoi & à ſa gauche, on copie d'abord la premiere ligne de la premiere Partie, que je ſuppoſe être le premier Violon; on y fait une légere marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête; puis on la tranſporte renverſée à ſa droite. On copie de même la premiere ligne du ſecond Violon, renvoyant au

premier par-tout où ils marchent à l'Uniſſon; puis faiſant une marque comme ci-devant, on renverſe la Partie ſur la précédente à ſa droite, & ainſi de toutes les Parties l'une après l'autre. Quand on eſt à la Baſſe, on parcourt des yeux toute l'Accolade pour vérifier ſi l'Harmonie eſt bonne, ſi le tout eſt bien d'accord, & ſi l'on ne s'eſt point trompé. Cette premiere ligne faite, on prend enſemble toutes les Parties qu'on a renverſées l'une ſur l'autre à ſa droite, on les renverſe derechef à ſa gauche, & elles ſe retrouvent ainſi dans le même ordre & dans la même ſituation où elles étoient quand on a commencé; on recommence la ſeconde Accolade, à la petite marque en crayon; l'on fait une autre marque à la fin de la ſeconde Ligne, & l'on pourſuit comme ci-devant, juſqu'à ce que le tout ſoit fait.

J'aurai peu de choſes à dire ſur la maniere de tirer une Partition en Parties ſéparées; car c'eſt l'opération la plus ſimple de l'Art, & il ſuffira d'y faire les obſervations ſuivantes: 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne ſoit jamais obligé de tourner ſur un même morceau dans les Parties Inſtrumentales, à moins qu'il n'y ait beaucoup de Meſures à compter, qui en laiſſent le tems. Cette regle oblige de commencer à la page *verſo* tous les morceaux qui rempliſſent plus d'une page; & il n'y en a guere

qui en rempliſſent plus de deux. 2°. Les *Doux* & les *Fort* doivent être écrits avec la plus grande exactitude ſur toutes les Parties, même ceux où rentre & ceſſe le Chant, qui ne ſont pas pour l'ordinaire écrits ſur la Partition. 3°. On ne doit point couper une Meſure d'une ligne à l'autre ; mais tâcher qu'il y ait toujours une Barre à la fin de chaque Portée. 4°. Toutes les lignes poſtiches, qui excedent, en haut ou en bas, les cinq de la Portée, ne doivent point être continues mais ſéparées à chaque Note, de peur que le Muſicien, venant à les confondre avec celles de la Portée, ne ſe trompe de Note & ne ſache plus où il eſt. Cette regle n'eſt pas moins néceſſaire dans les Partitions & n'eſt ſuivie par aucun *Copiſte* François. 5°. Les Parties de Hautbois qu'on tire ſur les Parties de Violon pour un grand Orcheſtre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles ſont dans l'original : mais, outre l'étendue que cet Inſtrument a de moins que le Violon ; outre les *Doux* qu'il ne peut faire de même ; outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaines viteſſes, la force du Haut-bois doit être ménagée pour marquer mieux les Notes principales, & donner plus d'Accent à la Muſique. Si j'avois à juger du goût d'un Symphoniſte ſans l'entendre, je lui donnerois à tirer ſur la Partie de Violon, la Partie de Hautbois ; tout *Copiſte* doit ſavoir le faire. 6°. Quelquefois les Parties de Cors & de

Trompettes

Trompettes ne ſont pas notées ſur le même Ton que le reſte de l'Air ; il faut les tranſpoſer au Ton ; ou bien, ſi on les copie telles qu'elles ſont, il faut écrire au haut le nom de la véritable Tonique. *Corni in D ſol re*, *Corni in E la fa*, &c. 7°. Il ne faut point bigarrer la Partie de Quinte ou de Viola de la Clef de Baſſe & de la ſienne, mais tranſpoſer à la Clef de Viola tous les endroits où elle marche avec la Baſſe ; & il y a là-deſſus encore une autre attention à faire : c'eſt de ne jamais laiſſer monter la Viola au-deſſus des Parties de Violon ; de ſorte que quand la Baſſe monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'Octave, mais l'Uniſſon ; afin que la Viole ne ſorte jamais du *Medium* qui lui convient. 8°. La Partie vocale ne ſe doit copier qu'en Partition avec la Baſſe, afin que le Chanteur ſe puiſſe accompagner lui-même & n'ait pas la peine ni de tenir ſa Partie à la main, ni de compter ſes Pauſes : dans les Duo ou Trio, chaque Partie de Chant doit contenir, outre la Baſſe, ſa Contre-Partie, & quand on copie un Récitatif obligé, il faut pour chaque Partie d'Inſtrument ajouter la Partie du Chant à la ſienne, pour le guider au défaut de la Meſure. 9°. Enfin dans les Parties vocales il faut avoir ſoin de lier ou détacher les croches, afin que le Chanteur voie clairement celles qui appartiennent à chaque ſyllabe : les Partitions qui ſortent des mains des Compoſiteurs ſont, ſur ce point, très-

équivoques, & le Chanteur ne sait, la plupart du tems, comment distribuer la Note sur la parole. Le *Copiste* versé dans la Prosodie, & qui connoit également l'accent du discours & celui du Chant, détermine le partage des Notes & prévient l'indécision du Chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement sous les Notes, & correctes quant aux accens & à l'orthographe : mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétitions fréquentes & irrégulieres rendant la ponctuation grammaticale impossible ; c'est à la Musique à ponctuer les paroles ; le *Copiste* ne doit pas s'en mêler ; car ce seroit ajouter des signes que le Compositeur s'est chargé de rendre inutiles.

Je m'arrête pour ne pas étendre à l'excès cet article : j'en ai dit trop pour tout *Copiste* instruit qui a une bonne main & le goût de son métier ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. J'ajouterai seulement un mot en finissant : il y a bien des intermédiaires entre ce que le Compositeur imagine & ce qu'entendent les Auditeurs. C'est au *Copiste* de rapprocher ces deux termes le plus qu'il est possible, d'indiquer avec clarté tout ce qu'on doit faire pour que la Musique exécutée rende exactement à l'oreille du Compositeur ce qui s'est peint dans sa tête en la composant.

Corde Sonore. Toute Corde tendue dont on peut tirer du Son. De peur de m'égarer dans

cet article, j'y tranſcrirai en partie celui de M. d'Alembert, & n'y ajouterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au Son & à la Muſique.

„ Si une *Corde* tendue eſt frappée en quel-
„ qu'un de ſes points par une puiſſance quelcon-
„ que, elle s'éloignera juſqu'à une certaine diſ-
„ tance de la ſituation qu'elle avoit étant en re-
„ pos, reviendra enſuite & fera des vibrations
„ en vertu de l'élaſticité que ſa tenſion lui don-
„ ne, comme en fait un Pendule qu'on tire de
„ ſon à-plomb. Que ſi, de plus, la matiere de
„ cette *Corde* eſt elle-même aſſez élaſtique ou
„ aſſez homogene pour que le même mouve-
„ ment ſe communique à toutes ſes parties, en
„ frémiſſant elle rendra du Son, & ſa réſonnan-
„ ce accompagnera toujours ſes vibrations. Les
„ Géometres ont trouvé les loix de ces vibra-
„ tions, & les Muſiciens celles des Sons qui en
„ réſultent.

„ On ſavoit depuis long-tems, par l'expé-
„ rience & par des raiſonnemens aſſez vagues
„ que, toutes choſes d'ailleurs égales, plus une
„ *Corde* étoit tendue, plus ſes vibrations étoient
„ promptes, qu'à tenſion égale les *Cordes* fai-
„ ſoient leurs vibrations plus ou moins promp-
„ tement en même raiſon qu'elles étoient moins
„ ou plus longues; c'eſt-à-dire, que la raiſon
„ des longueurs étoit toujours inverſe de celle
„ du nombre des vibrations. M. Taylor, célé-

„ bre Géometre Anglois, est le premier qui ait
„ démontré les loix des vibrations des *Cordes*
„ avec quelque exactitude, dans son savant ou-
„ vrage intitulé : *Methodus incrementorum directa*
„ *& inversa.* 1715 ; & ces mêmes loix ont été
„ démontrées encore depuis par M. Jean Ber-
„ nouilli, dans le second tome des *Mémoires de*
„ *l'Académie Impériale de Petersbourg.*" De la formule qui résulte de ces loix, & qu'on peut trouver dans l'Encyclopédie, Article *Corde*, je tire les trois Corollaires suivans qui servent de principes à la théorie de la Musique.

I. Si deux *Cordes* de même matiere sont égales en longueur & en grosseur, les nombres de leurs vibrations en tems égaux seront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des tensions des *Cordes*.

II. Si les tensions & les longueurs sont égales, les nombres des vibrations en tems égaux seront en raison inverse de la grosseur ou du diametre des *Cordes*.

III. Si les tensions & les grosseurs sont égales, les nombres des vibrations en tems égaux seront en raison inverse des longueurs.

Pour l'intelligence de ces Théoremes, je crois devoir avertir que la tension des *Cordes* ne se représente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids; ainsi les vibrations étant entr'elles comme les racines quarrées des tensions, les poids tendans sont en-

tr'eux comme les Cubes des vibrations, *&c.*

Des loix des vibrations des *Cordes* se déduisent celles des Sons qui résultent de ces mêmes vibrations dans la *Corde sonore*. Plus une *Corde* fait de vibrations dans un tems donné, plus le Son qu'elle rend est aigu; moins elle fait de vibrations, plus le Son est grave: en sorte que, les Sons suivant entr'eux les rapports des vibrations, leurs Intervalles s'expriment par les mêmes rapports; ce qui soumet toute la Musique au calcul.

On voit par les Théoremes précédens qu'il y a trois moyens de changer le Son d'une *Corde*; savoir, en changeant le Diametre; c'est-à-dire, la grosseur de la *Corde*, ou sa longueur, ou sa tension. Ce que ces altérations produisent successivement sur une même *Corde*, on peut le produire à la fois sur diverses *Cordes*, en leur donnant différens degrés de grosseur, de longueur ou de tension. Cette méthode combinée est celle qu'on met en usage dans la fabrique, l'Accord & le jeu du Clavessin, du Violon, de la Basse, de la Guitarre & autres pareils Instrumens, composés de *Cordes* de différentes grosseurs & différemment tendues, lesquelles ont par conséquent des Sons différens. De plus, dans les uns, comme le Clavessin, ces *Cordes* ont différentes longueurs fixes par lesquelles les Sons se varient encore; & dans les autres, comme le Violon, les *Cordes*, quoiqu'égales en lon-

gueur fixe, se raccourcissent ou s'allongent à volonté sous les doigts du joueur, & ces doigts avancés ou reculés sur le manche font alors la fonction de chevalets mobiles qui donnent à la *Corde* ébranlée par l'archet, autant de Sons divers que de diverses longueurs. A l'égard des rapports des Sons & de leurs Intervalles, relativement aux longueurs des *Cordes* & à leurs vibrations. (Voyez SON, INTERVALLE, CONSONNANCE.)

La *Corde sonore* outre le Son principal qui résulte de toute sa longueur rend d'autres Sons accessoires moins sensibles, & ces Sons semblent prouver que cette *Corde* ne vibre pas seulement dans toute sa longueur mais fait vibrer aussi ses aliquotes chacune en particulier, selon la loi de leurs dimensions. A quoi je dois ajouter que cette propriété, qui sert ou doit servir de fondement à toute l'Harmonie, & que plusieurs attribuent, non à la *Corde sonore*, mais à l'air frappé du Son, n'est pas particuliere aux *Cordes* seulement, mais se trouve dans tous les Corps sonores. (Voyez CORPS SONORE, HARMONIQUE.)

Une autre propriété non moins surprenante de la *Corde sonore*, & qui tient à la précédente, est que si le chevalet qui la divise n'appuie que légérement & laisse un peu de communication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors, au lieu du Son total de chaque Partie ou de l'une des deux, on n'entendra que le Son de la plus

grande aliquote commune aux deux Parties. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Le mot de *Corde* se prend figurément en Composition pour les Sons fondamentaux du Mode, & l'on appelle souvent *Cordes d'Harmonie* les Notes de Basse qui, à la faveur de certaines Dissonnances, prolongent la phrase, varient & entrelacent la Modulation.

CORDE-A-JOUR ou CORDE-A-VUIDE. (Voyez VUIDE.)

CORDES MOBILES. (Voyez MOBILE.)

CORDES STABLES. (Voyez STABLE.)

CORPS-DE-VOIX, *s. m.* Les voix ont divers degrés de force ainsi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embrasse porte le nom de *Corps-de-Voix* quand il s'agit de force; & de *Volume*, quand il s'agit d'étendue. (Voyez VOLUME.) Ainsi, de deux Voix semblables formant le même Son, celle qui remplit le mieux l'oreille & se fait entendre de plus loin, est dite avoir plus de *Corps*. En Italie, les premieres qualités qu'on recherche dans les Voix, sont la justesse & la flexibilité : mais en France on exige sur-tout un bon *Corps-de-Voix*.

CORPS SONORE, *s. m.* On appelle ainsi tout *Corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du Son. Il ne suit pas de cette définition que tout instrument de Musique soit un *Corps sonore*; on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'Instrument qui sonne elle-même, & sans laquelle

il n'y auroit point de Son. Ainsi dans un Violoncelle ou dans un Violon chaque Corde est un *Corps Sonore* ; mais la caisse de l'Instrument, qui ne fait que répercuter & réfléchir le Son, n'est point le *Corps Sonore* & n'en fait point partie. On doit avoir cet article présent à l'esprit toutes les fois qu'il sera parlé du *Corps Sonore* dans cet ouvrage.

CORIPHÉE, *s. m.* Celui qui conduisoit le Chœur dans les Spectacles des Grecs, & battoit la Mesure dans leur Musique. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

COULÉ. *Participe pris substantivement.* Le *Coulé* se fait lorsqu'au lieu de marquer en chantant chaque Note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les Instrumens à corde, ou d'un coup de langue sur les Instrumens à vent, on passe deux ou plusieurs Notes sous la même articulation en prolongeant la même inspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les Notes couvertes d'un *Coulé*. Il y a des Instrumens, tels que le Clavessin, le Tympanon, &c. sur lesquels le *Coulé* paroît presque impossible à pratiquer ; & cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux & lié, très-difficile à décrire, & que l'Ecolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *Coulé* se marque par une Liaison qui couvre toutes les Notes qu'il doit embrasser.

COUPER, *v. a.* On coupe une Note lorſqu'au lieu de la ſoutenir durant toute ſa valeur, on ſe contente de la frapper au moment qu'elle commence, paſſant en ſilence le reſte de ſa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les Notes qui ont une certaine longueur ; on ſe ſert du mot *Détacher* pour celles qui paſſent plus vite.

COUPLET. Nom qu'on donne dans les Vaudevilles & autres Chanſons à cette partie du Poëme qu'on appelle *Strophe* dans les Odes. Comme tous les *Couplets* ſont compoſés ſur la même Meſure de vers, on les chante auſſi ſur le même Air ; ce qui fait eſtropier ſouvent l'Accent & la Proſodie ; parce que deux vers François n'en ſont pas moins dans la même Meſure, quoique les longues & breves n'y ſoient pas dans les mêmes endroits.

COUPLETS, ſe dit auſſi des Doubles & Variations qu'on fait ſur un même Air ; en le reprenant pluſieurs fois avec de nouveaux changemens ; mais toujours ſans défigurer le fond de l'Air, comme dans les Folies d'Eſpagne & dans de vieilles Chaconnes. Chaque fois qu'on reprend ainſi l'Air en le variant différemment, on fait un nouveau *Couplet*. (Voyez VARIATIONS.)

COURANTE, *ſ. f.* Air propre à une eſpece de Danſe ainſi nommée à cauſe des allées & des venues dont elle eſt remplie plus qu'aucune autre. Cet air eſt ordinairement d'une Meſure à

trois Tems graves, & se note en Triple de Blanches avec deux Reprises. Il n'est plus en usage, non plus que la Danse dont il porte le nom.

COURONNE, *s. f.* Espece de C renversé avec un point dans le milieu, qui se fait ainsi 𝄐.

Quand la *Couronne*, qu'on appelle aussi *Point de repos*, est à la fois dans toute les parties sur la Note correspondante, c'est le signe d'un repos général : on doit y suspendre la Mesure, & souvent même on peut finir par cette Note. Ordinairement la Partie principale y fait, à sa volonté, quelque passage, que les Italiens appellent *Cadenza*, pendant que toutes les autres prolongent & soutiennent le Son qui leur est marqué, ou même s'arrètent tout-à-fait. Mais si la *Couronne* est sur la Note finale d'une seule Partie, alors on l'appelle en François *Point d'Orgue*, & elle marque qu'il faut continuer le Son de cette Note, jusqu'à ce que les autres Parties arrivent à leurs conclusion naturelle. On s'en sert aussi dans les Canons pour marquer l'endroit où toutes les parties peuvent s'arrèter quand on veut finir. (Voyez REPOS, CANON, POINT D'ORGUE.)

CRIER. C'est forcer tellement la voix en chantant, que les Sons n'en soient plus appréciables, & ressemblent plus à des cris qu'à du Chant. La Musique Françoise veut ètre *criée* ; c'est en cela que consiste sa plus grande expression.

Croche, *s. f.* Note de Musique qui ne vaut en durée que le quart d'une Blanche ou la moitié d'une Noire. Il faut par conséquent huit *Croches* pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Tems. (Voyez Mesure, Valeur des Notes.)

On peut voir (*Pl.* D *Fig.* 9.) comment se fait la *Croche*, soit seule ou chantée seule sur une syllabe, soit liée avec d'autres *Croches* quand on en passe plusieurs dans un même Tems en jouant, ou sur une même syllabe en chantant. Elles se lient ordinairement de quatre en quatre dans les Mesures à quatre Tems & à deux, de trois dans la Mesure à six-huit, selon la division des Tems; & de six en six dans la Mesure à trois Tems, selon la division des Mesures.

Le nom de *Croche* a été donné à cette espece de Note, à cause de l'espece de Crochet qui la distingue.

Crochet. Signe d'abréviation dans la Note. C'est un petit trait en travers, sur la queue d'une Blanche ou d'une Noire, pour marquer sa division en Croches, gagner de la place & prévenir la confusion. Le *Crochet* désigne par conséquent quatre Croches, au lieu d'une Blanche, ou deux au lieu d'une Noire, comme on voit Planche D. à l'exemple A. de la fig. 10, où les trois Portées accollées signifient exactement la même chose. La Ronde n'ayant point de queue, ne peut porter de *Crochet*; mais on en peut cepen-

dant faire auſſi huit Croches par abréviation ; en la diviſant en deux Blanches ou quatre Noires, auxquelles on ajoute des *Crochets*. Le Copiſte doit ſoigneuſement diſtinguer la figure du *Crochet*, qui n'eſt qu'une abréviation de celle de la Croche, qui marque une valeur réelle.

CROME, *ſ. f.* Ce pluriel Italien ſignifie *Croches*. Quand ce mot ſe trouve écrit ſous des Notes noires, blanches ou rondes, il ſignifie la même choſe que ſignifieroit le Crochet, & marque qu'il faut diviſer chaque Note en Croches, ſelon ſa valeur. (Voyez CROCHET.)

CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL, *ſ. m.* Nom qu'on donne par dériſion à ces Muſiciens ineptes, qui, verſés dans la combinaiſon des Notes, & en état de rendre à livre ouvert les Compoſitions les plus difficiles, exécutent au ſurplus ſans ſentiment, ſans expreſſion, ſans goût. Un *Croque-Sol* rendant plutôt les Sons que les phraſes, lit la Muſique la plus énergique ſans y rien comprendre, comme un maître d'école pourroit lire un chef-d'œuvre d'éloquence, écrit avec les caracteres de ſa langue, dans une langue qu'il n'entendroit pas.

D.

D. Cette lettre ſignifie la même choſe dans la Muſique Françoiſe que *P.* dans l'Italienne ; c'eſt-à-dire, *Doux*. Les Italiens l'emploient auſſi quelquefois de même pour le mot *Dolce*, & ce mot *Dolce* n'eſt pas ſeulement oppoſé à *Fort*, mais à *Rude*.

D. C. (Voyez Da Capo.)

D *la re*, D *ſol re*, ou ſimplement D. Deuxieme Note de la Gamme naturelle ou Diatonique, laquelle s'appelle autrement *Re*.(Voyez Gamme.)

Da Capo. Ces deux mots Italiens ſe trouvent fréquemment écrits à la fin des Airs en Rondeau, quelquefois tout au long, & ſouvent en abrégé par ces deux lettres, D. C. Ils marquent qu'ayant fini la ſeconde partie de l'Air, il en faut reprendre le commencement juſqu'au Point final. Quelquefois il ne faut pas reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un Renvoi. Alors, au lieu de ces mots *Da Capo*, on trouve écrit ceux-ci *Al Segno*.

Dactylique, *adj.* Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne Muſique, à cette eſpece de Rhythme dont la Meſure ſe partageoit en deux Tems égaux. (Voyez Rhythme.)

On appelloit aussi *Dactylique* une sorte de Nome où ce Rhythme étoit fréquemment employé, tel que le Nome Harmathias & le Nome Orthien.

Julius Pollux révoque en doute si le *Dactylique* étoit une sorte d'Instrument, ou une forme de Chant; doute qui se confirme par ce qu'en dit Aristide Quintilien dans son second Livre, & qu'on ne peut résoudre qu'en supposant que le mot *Dactylique* signifioit à la fois un Instrument & un Air, comme parmi nous les mots *Musette* & *Tambourin*.

DE'BIT, *s. m.* Récitation précipitée. Voyez l'Article suivant.

DE'BITER, *v. a. pris en sens neutre.* C'est presser à dessein le Mouvement du Chant, & le rendre d'une maniere approchante de la rapidité de la parole; sens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la Musique Françoise. On défigure toujours les Airs en les *Débitant*, parce que la Mélodie, l'Expression, la Grace y dépendent toujours de la précision du Mouvement, & que presser le Mouvement, c'est le détruire. On défigure encore le Récitatif François en le *Débitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, & fait mieux sentir l'opposition choquante qu'il y a parmi nous entre l'Accent Musical & celui du Discours. A l'égard du Récitatif Italien, qui n'est qu'un parler harmonieux, vouloir le *Débiter*, ce seroit vouloir parler plus vite que la parole, &

par conséquent bredouiller : de sorte qu'en quelque sens que ce soit, le mot *Débit* ne signifie qu'une chose barbare, qui doit être proscrite de la Musique.

DECAMERIDE, *s. f.* C'est le nom de l'un des Elémens du Systême de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1701.

Pour former un systême général qui fournisse le meilleur Tempérament, & qu'on puisse ajuster à tous les systêmes, cet Auteur, après avoir divisé l'Octave en 43 parties, qu'il appelle *Mérides*, & subdivisé chaque Méride en 7 parties, qu'il appelle *Eptamérides*, divise encore chaque *Eptaméride* en 10 autres parties auxquelles il donne le nom de *Décamerides*. L'Octave se trouve ainsi divisée en 3010 parties égales, par lesquelles on peut exprimer, sans erreur sensible, les rapports de tous les Intervalles de la Musique.

Ce mot est formé de δὲκα, *dix* & de μέρις, *partie*.

DE'CHANT ou DISCANT, *s. m.* Terme ancien par lequel on désignoit ce qu'on a depuis appellé Contre point. (Voyez CONTRE-POINT.)

DE'CLAMATION, *s. f.* C'est en Musique, l'art de rendre, par les inflexions & le nombre de la Mélodie, l'Accent grammatical & l'Accent oratoire. (Voyez ACCENT, RE'CITATIF.)

DE'DUCTION, *s. f.* Suite de Notes montant diatoniquement ou par Degrés conjoints. Ce ter-

me n'eſt guere en uſage que dans le Plain Chant.

DEGRÉ, *ſ. m.* Différence de poſition ou d'élévation qui ſe trouve entre deux Notes placées dans une même Portée. Sur la même Ligne ou dans le même eſpace, elles ſont au même *Degré*; & elles y ſeroient encore, quand même l'une des deux ſeroit hauſſée ou baiſſée d'un ſémi-Ton par un Dièſe ou par un Bémol. Au contraire, elles pourroient être à l'Uniſſon, quoique poſées ſur différens *Degrés*; comme l'*ut* Bémol & le *ſi* naturel; le *fa* Dieſe & le *ſol* Bémol, *&c.*

Si deux Notes ſe ſuivent diatoniquement, de ſorte que l'une étant ſur une Ligne, l'autre ſoit dans l'eſpace voiſin, l'Intervalle eſt d'un *Degré*; de deux, ſi elles ſont à la Tierce; de trois, ſi elles ſont à la Quarte; de ſept, ſi elles ſont à l'Octave, *&c.*

Ainſi, en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'Intervalle, on a toujours le nombre des *Degrés* diatoniques qui ſéparent les deux Notes.

Ces *Degrés* diatoniques ou ſimplement *Degrés*, ſont encore appellés *Degrés conjoints*, par oppoſition aux *Degrés disjoints*, qui ſont compoſés de pluſieurs *Degrés* conjoints. Par exemple, l'Intervalle de Seconde eſt un *Degré* conjoint; mais celui de Tierce eſt un *Degré* disjoint, compoſé de deux *Degrés* conjoints; & ainſi des autres. (Voyez CONJOINT, DISJOINT, INTERVALLE.)

DÉMANCHER,

DÉMANCHER, *v. n.* C'est sur les Instrumens à manche, tels que le Violoncelle, le Violon, &c. ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu. (Voyez POSITION.) Le Compositeur doit connoître l'étendue qu'a l'Instrument sans *Démancher*, afin que, quand il passe cette étendue & qu'il *Démanche*, cela se fasse d'une maniere praticable.

DEMI-JEU, A-DEMI-JEU, ou simplement A DEMI. Terme de Musique instrumentale qui répond à l'Italien, *Sotto voce*, ou *Mezza voce*, ou *Mezzo forte*, & qui indique une maniere de jouer qui tienne le milieu entre le *Fort* & le *Doux*

DEMI-MESURE, *s. f.* espace de tems qui dure la moitié d'une Mesure. Il n'y a proprement de *Demi-Mesures* que dans les Mesures dont les Tems sont en nombre pair: car dans la Mesure à trois Tems, la premiere *Demi-Mesure* commence avec le Tems fort, & la seconde à contre-tems; ce qui les rend inégales.

DEMI-PAUSE, *s. f.* Caractere de Musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig.* 9 de la *Pl.* D, & qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une Demi-Mesure à quatre Tems, ou d'une Blanche. Comme il y a des Mesures de différentes valeurs, & que celle de la *Demi-Pause* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une Mesure que quand la Mesure en-

tiere vaut une Ronde ; à la différence de la Pause entiere qui vaut toujours exactement une Mesure grande ou petite. (Voyez PAUSE.)

DEMI-SOUPIR. Caractere de Musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig.* 9. de la *Pl.* D, & qui marque un silence dont la durée est égale à celle d'une Croche ou de la moitié d'un Soupir. (Voyez Soupir.)

DEMI-TEMS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un Tems. Il faut appliquer au *Demi-Tems*, par rapport au Tems, ce que j'ai dit ci-devant de la Demi-Mesure par rapport à la Mesure.

DEMI-TON. Intervalle de Musique valant à-peu près la moitié d'un Ton, & qu'on appelle plus communément *Sémi-Ton.*(Voyez SÉMI-TON.)

DESCENDRE, *v. n.* C'est baisser la voix, *vocem remittere* ; c'est faire succéder les Sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas. Cela se présente à l'œil par notre maniere de Noter.

DESSEIN, *s. m.* C'est l'invention & la conduite du sujet, la disposition de chaque Partie, & l'ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux Chants & une bonne Harmonie ; il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il soit *un*. Cette unité doit régner dans le Chant, dans le Mouvement, dans le Caractere, dans l'Harmonie, dans la Modulation. Il faut que tout cela

ſe rapporte à une idée commune qui le réuniſſe. La difficulté eſt d'aſſocier ces préceptes avec une élégante variété, ſans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le Muſicien, auſſi bien que le Poëte & le Peintre, peut tout oſer en faveur de cette variété charmante, pourvu que ſous prétexte de contraſter, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien deſſinés, des Muſiques toutes hachées, compoſées de petits morceaux étranglés, & de caracteres ſi oppoſés, que l'aſſemblage en faſſe un tout monſtrueux.

Non ut placidis cocant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'eſt donc dans une diſtribution bien entendue, dans une juſte proportion entre toutes les parties que conſiſte la perfection du *Deſſein*, & c'eſt ſur-tout en ce point que l'immortel Pergoleſe a montré ſon jugement, ſon goût, & a laiſſé ſi loin derriere lui tous ſes rivaux. Son *Stabat Mater*, ſon *Orfeo*, ſa *Serva Padrona* ſont, dans trois genres différens, trois chefs-d'œuvres de *Deſſein* également parfaits.

Cette idée du *Deſſein* général d'un ouvrage, s'applique auſſi en particulier à chaque morceau qui le compoſe. Ainſi l'on deſſine un Air, un Duo, un Chœur, &c. Pour cela, après avoir imaginé ſon ſujet, on le diſtribue, ſelon les regles d'une bonne Modulation, dans toutes les

Parties où il doit être entendu, avec une tel proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit de Auditeurs, & qu'il ne se représente pourtant ja mais à leur oreille qu'avec les graces de la nou veauté. C'est une faute de *Dessein* de laisser ou blier son sujet; c'en est une plus grande de l poursuivre jusqu'à l'ennui.

DESSINER, *v. a.* Faire le Dessein d'une Piec ou d'un morceau de Musique. (Voyez DESSEIN. *Ce Compositeur* Dessine *bien ses ouvrages. Voilà u Chœur fort mal* Dessiné.

DESSUS, *s. f.* La plus aiguë des Parties de l Musique; celle qui regne au-dessus de toutes le autres. C'est dans ce sens qu'on dit dans la Mu sique instrumentale, *Dessus* de Violon, *Dessu* de Flûte ou de Hautbois, & en général *Dessu* de Symphonie.

Dans la Musique vocale, le *Dessus* s'exécut par des voix de femmes, d'enfans, & encor par des *Castrati* dont la voix, par des rapport difficiles à concevoir, gagne une Octave e haut, & en perd une en bas, au moyen de cett mutilation.

Le *Dessus* se divise ordinairement en premie & second, & quelquefois même en trois. L Partie vocale qui exécute le second *Dessus*, s'ap pelle *Bas-Dessus*, & l'on fait aussi des Récits voix seule pour cette Partie. Un beau *Bas-De sus* plein & sonore, n'est pas moins estimé e Italie que les Voix claires & aigues; mais o

n'en ſait aucun cas en France. Cependant par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir à l'Opéra de Paris, une Mlle. Gondré, qui en effet avoit un fort beau *Bas-Deſſus*.

DÉTACHÉ, *partic. pris ſubſtantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de ſoutenir les Notes durant toute leur valeur, on les ſépare par des ſilences pris ſur cette même valeur. Le *Détaché* tout-à fait bref & ſec, ſe marque ſur les Notes par des points alongés.

DÉTONNER, *v. n.* C'eſt ſortir de l'Intonation; c'eſt altérer mal-à-propos la juſteſſe des Intervalles, & par conſéquent chanter faux. Il y a des Muſiciens dont l'oreille eſt ſi juſte qu'ils ne *détonnent* jamais; mais ceux-là ſont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raiſon contraire; car pour ſortir du Ton il faudroit y être entré. Chanter ſans Claveſſin, crier, forcer ſa voix en haut ou en bas, & avoir plus d'égard au volume qu'à la juſteſſe, ſont des moyens preſque ſûrs de ſe gâter l'oreille, & de *Détonner*.

DIACOMMATIQUE, *adj.* Nom donné par M. Serre, à une eſpece de quatrieme Genre, qui conſiſte en certaines Tranſitions harmoniques, par leſquelles la même Note reſtant en apparence ſur le même Degré, monte ou deſcend d'un Comma, en paſſant d'un Accord à un autre, avec lequel elle paroît faire liaiſon.

32 27
Par exemple, ſur ce paſſage de Baſſe *fa re*

dans le Mode majeur d'*ut*, le $\overset{80}{\textit{la}}$, Tierce majeure de la premiere Note, reste pour devenir Quinte de *re* : or la Quinte juste de $\overset{27}{\textit{re}}$ ou de $\overset{54}{\textit{re}}$ n'est pas $\overset{80}{\textit{la}}$, mais $\overset{81}{\textit{la}}$: ainsi le Musicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les deux Intonations consécutives $\overset{80}{\textit{la}}$ $\overset{81}{\textit{la}}$, lesquelles different d'un Comma.

De même dans la Folie d'Espagne, au troisieme Tems de la troisieme Mesure : on peut y concevoir que la Tonique $\overset{80}{\textit{re}}$ monte d'un Comma pour former la seconde $\overset{81}{\textit{re}}$ du Mode majeur d'*ut*, lequel se déclare dans la Mesure suivante, & se trouve ainsi subitement amené par ce paralogisme Musical, par ce Double-emploi du *re*.

Lors encore que, pour passer brusquement du Mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'Accord de Septieme diminuée *sol* Dièse, *si*, *re*, *fa*, en Accord de simple Septieme *sol*, *si*, *re*, *fa*, le Mouvement chromatique du *sol* Dièse au *sol* naturel est bien le plus sensible, mais il n'est pas le seul ; le *re* monte aussi d'un Mouvement diacommatique de $\overset{80}{\textit{re}}$ à $\overset{81}{\textit{re}}$; quoique la Note le suppose permanent sur le même Degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce Genre *Diacommatique*, particuliérement lorsque la Mo-

dulation paſſe ſubitement du Majeur au Mineur, ou du Mineur au Majeur. C'eſt, ſur-tout dans l'Adagio, ajoute M. Serre, que les grands Maîtres, quoique guidés uniquement par le ſentiment, font uſage de ce genre de Tranſitions, ſi propre à donner à la Modulation une apparence d'indéciſion, dont l'oreille & le ſentiment éprouvent ſouvent des effets qui ne ſont point équivoques.

DIACOUSTIQUE, *ſ. f.* C'eſt la recherche des propriétés du Son réfracté en paſſant à travers différens milieux; c'eſt-à-dire, d'un plus denſe dans un plus rare, & au contraire. Comme les rayons viſuels ſe dirigent plus aiſément que les Sons par des Lignes ſur certains points, auſſi les expériences de la *Diacouſtique* ſont-elles infiniment plus difficiles que celles de la Dioptrique. (Voyez SON.)

Ce mot eſt formé du Grec *διὰ par*, & d'*ἀκούω*, *j'entends.*

DIAGRAMME, *ſ. m.* C'étoit, dans la Muſique ancienne, la Table ou le modele qui préſentoit à l'œil l'étendue générale de tous les Sons d'un ſyſtême, ou ce que nous appellons aujourd'hui *Echelle*, *Gamme*, *Clavier*. Voyez ces mots.

DIALOGUE, *ſ. m.* Compoſition à deux voix ou deux Inſtrumens qui ſe répondent l'un à l'autre, & qui ſouvent ſe réuniſſent. La plupart des Scenes d'Opéra ſont, en ce ſens, des *Dialogues*, & les *Duo* Italiens en ſont toujours: mais ce mot

s'applique plus précisément à l'Orgue ; c'est sur cet Instrument qu'un Organiste joue des *Dialogues*, en se répondant avec différens jeux, ou sur différens Claviers.

DIAPASON, *s. m.* Terme de l'ancienne Musique, par lequel les Grecs exprimoient l'Intervalle ou la Consonnance de l'Octave. (Voyez OCTAVE.)

Les Facteurs d'Instrumens de Musique nomment aujourd'hui *Diapasons* certaines Tables où sont marquées les Mesures de ces Instrumens & de toutes leurs parties.

On appelle encore *Diapason* l'étendue convenable à une Voix ou à un Instrument. Ainsi, quand une Voix se force, on dit qu'elle sort du *Diapason*, & l'on dit la même chose d'un Instrument dont les cordes sont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de Son, ou qui rend un Son désagréable, parce que le Ton en est trop haut ou trop bas.

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & πᾶσον, *toutes* ; parce que l'Octave embrasse toutes les Notes du système parfait.

DIAPENTE, *s. f.* Nom donné par les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Quinte, & qui est la seconde des Consonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUINTE.)

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & de πέντε, *cinq*, parce qu'en parcourant cet Intervalle diatoniquement on prononce cinq différens Sons.

DIAPENTER, *en latin* DIAPENTISSARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Muſiciens. (Voyez QUINTER.)

DIAPHONIE, *ſ. f.* Nom donné par les Grecs à tout Intervalle ou Accord diſſonnant, parce que les deux Sons ſe choquant mutuellement, ſe diviſent, pour ainſi dire, & font ſentir déſagréablement leur différence. Gui Aretin donne auſſi le nom de *Diaphonie* à ce qu'on a depuis appellé *Diſcant*, à cauſe des deux Parties qu'on y diſtingue.

DIAPTOSE, Intercidence, ou petite Chûte. *ſ. f.* C'eſt dans le Plain-Chant une ſorte de Périélèſe ou de paſſage qui ſe fait ſur la derniere Note d'un Chant, ordinairement après un grand Intervalle en montant. Alors, pour aſſurer la juſteſſe de cette finale, on la marque deux fois en ſéparant cette répétition par une troiſieme Note que l'on baiſſe d'un Degré en maniere de Note ſenſible, comme *ut ſi ut* ou *mi re mi.*

DIASCHISMA, *ſ. m.* C'eſt, dans la Muſique ancienne, un Intervalle faiſant la moitié du ſémi-Ton mineur. Le rapport en eſt de 24 à $\sqrt[2]{600}$ & par conſéquent irrationel.

DIASTEME, *ſ. m.* Ce mot, dans la Muſique ancienne, ſignifie proprement *Intervalle*, & c'eſt le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle ſimple, par oppoſition à l'Intervalle compoſé

qu'ils appelloient *Syſtême.* (Voyez INTERVALLE, SYSTEME.)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *Quarte*, & qui eſt la troiſieme des Conſonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUARTE.)

Ce mot eſt compoſé de διὰ, *par*, & du génitif de τέσσαρες, *quatre*; parce qu'en parcourant diatoniquement cet Intervalle on prononce quatre différens Sons.

DIATESSERONER, *en latin*, DIATESSERONARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Muſiciens. (Voyez QUARTER.)

DIATONIQUE, *adj.* Le Genre *Diatonique* eſt celui des trois qui procede par Tons & ſémi-Tons majeurs, ſelon la diviſion naturelle de la Gamme; c'eſt à dire, celui dont le moindre Intervalle eſt d'un Dégré conjoint : ce qui n'empêche pas que les Parties ne puiſſent procéder par de plus grands Intervalles, pourvu qu'ils ſoient tous pris ſur des Degrés *Diatoniques.*

Ce mot vient du Grec διὰ, *par*, & de τόνος, *Ton*; c'eſt-à-dire, paſſant d'un Ton à un autre.

Le genre *Diatonique* des Grecs réſultoit de l'une des trois regles principales qu'ils avoient établies pour l'Accord des Tétracordes. Ce Genre ſe diviſoit en pluſieurs eſpeces, ſelon les divers rapports dans leſquels ſe pouvoit diviſer l'Intervalle qui le déterminoit; car cet Intervalle ne

pouvoit ſe reſſerrer au-delà d'un certain point ſans changer de Genre. Ces diverſes eſpeces du même Genre ſont appellées χρόας, *couleurs*, par Ptolomée qui en diſtingue ſix ; mais la ſeule en uſage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *Diatonique-Ditonique*, dont le Tétracorde étoit composé d'un ſémi-Ton foible & de deux Tons majeurs. Ariſtoxène diviſe ce même Genre en deux eſpeces ſeulement ; ſavoir, le *Diatonique tendre* ou *mol*, & le *Syntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *Ditonique* de Ptolomée. Voyez les rapports de l'un & de l'autre *Planche* M. *Fig.* 5.

Le Genre *Diatonique* moderne réſulte de la marche conſonnante de la Baſſe ſur les Cordes d'un même Mode, comme on peut le voir par la *Figure* 7. de la *Planche* K. Les rapports en ont été fixés par l'uſage des mêmes Cordes en divers Tons ; de ſorte que, ſi l'Harmonie a d'abord engendré l'Echelle *Diatonique*, c'eſt la Modulation qui l'a modifiée, & cette Echelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'eſt exacte ni quant au Chant, ni quant à l'Harmonie, mais ſeulement quant au moyen d'employer les mêmes Sons à divers uſages,

Le Genre *Diatonique* eſt, ſans contredit, le plus naturel des trois, puiſqu'il eſt le ſeul qu'on peut employer ſans changer de Ton. Auſſi l'Intonation en eſt-elle incomparablement plus aiſée que celle des deux autres, & l'on ne peut guere

douter que les premiers Chants n'aient été trouvés dans ce Genre : mais il faut remarquer que, ſelon les loix de la Modulation, qui permet & qui preſcrit même le paſſage d'un Ton & d'un Mode à l'autre, nous n'avons preſque point, dans notre Muſique, de *Diatonique* bien pur. Chaque Ton particulier eſt bien, ſi l'on veut, dans le Genre *Diatonique* ; mais on ne ſauroit paſſer de l'un à l'autre ſans quelque Tranſition chromatique, au moins ſous entendue dans l'Harmonie. Le *Diatonique* pur, dans lequel aucun des Sons n'eſt altéré ni par la Clef, ni accidentellement, eſt appellé par Zarlin *Diatono-diatonique*, & il en donne pour exemple le Plain-Chant de l'Egliſe. Si la Clef eſt armée d'un Bémol, pour lors c'eſt, ſelon lui, le *Diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Ariſtoxène. (Voyez Mol.) A l'égard de la Tranſpoſition par Dièſe, cet Auteur n'en parle point, & l'on ne la pratiquoit pas encore de ſon tems. Sans doute, il lui auroit donné le nom de *Diatonique dur*, quand même il en auroit réſulté un Mode mineur, comme celui d'*E la mi* : car dans ces tems où l'on n'avoit point encore les notions harmoniques de ce que nous appellons Tons & Modes, & où l'on avoit déja perdu les autres notions que les Anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulieres des Notes qu'aux rapports généraux qui en réſultoient. (Voyez Transpositions.)

SONS *ou* CORDES DIATONIQUES. Euclide diſtingue ſous ce nom, parmi les Sons mobiles, ceux qui ne participent point du Genre épais, même dans le Chromatique & l'Enharmonique. Ces Sons dans chaque Genre ſont au nombre de cinq; ſavoir, le troiſieme de chaque Tétracorde; & ce ſont les mêmes que d'autres Auteurs appellent *Apycni*. (Voyez APYCNI, GENRE, TÉTRACORDE.)

DIAZEUXIS, *ſ. f.* Mot Grec qui ſignifie *diviſion*, *ſéparation*, *disjonction*. C'eſt ainſi qu'on appelloit, dans l'ancienne Muſique, le Ton qui ſéparoit deux Tétracordes disjoints, & qui ajouté à l'un des deux, en formoit la *Diapente*. C'eſt notre *Ton* majeur, dont le rapport eſt de 8 à 9, & qui eſt en effet la différence de la Quinte à la Quarte.

La *Diazeuxis* ſe trouvoit, dans leur Muſique, entre la Meſe & la Parameſe, c'eſt-à-dire, entre le Son le plus aigu du ſecond Tétracorde & le plus grave du troiſieme; ou bien entre la Nete Synnéménon & la Parameſe hyperboléon c'eſt-à-dire, entre le troiſieme & le quatrieme Tétracorde, ſelon que la Disjonction ſe faiſoit dans l'un ou dans l'autre lieu: car elle ne pouvoit ſe pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les Cordes homologues des deux Tétracordes entre leſquels il y avoit *Diazeuxis* ſonnoient la Quinte, au lieu qu'elles ſonnoient la Quarte quand ils étoient conjoints.

DIÉSER, *v. a.* C'est armer la Clef de Dièses, pour changer l'ordre & le lieu des sémi-Tons majeurs, ou donner à quelque Note un Dièse accidentel, soit pour le Chant, soit pour la Modulation. (Voyez DIÈSE.)

DIÉSIS, *s. m.* C'est, selon le vieux Bacchius, le plus petit Intervalle de l'ancienne Musique. Zarlin dit que Philolaüs Pythagoricien, donna le nom de *Diesis* au Limma; mais il ajoute peu après que le *Diesis* de Pythagore est la différence du Limma & de l'Apotome. Pour Aristoxène, il divisoit sans beaucoup de façons le *Ton* en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre. De cette derniere division résultoit le *Dièse* enharmonique mineur ou quart de Ton; de la seconde le *Dièse* mineur chromatique ou le tiers d'un Ton; & de la troisieme, le *Dièse* majeur, qui faisoit juste un demi-Ton.

DIÈSE ou DIÉSIS, chez les Modernes, n'est pas proprement, comme chez les Anciens, un Intervalle de Musique; mais un signe de cet Intervalle, qui marque qu'il faut élever le Son de la Note devant laquelle il se trouve, au-dessus de celui qu'elle devroit avoir naturellement; sans cependant la faire changer de Degré ni même de nom. Or comme cette élévation se peut faire du moins de trois manieres dans les Genres établis, il y a trois sortes de *Dièses*; savoir,

1°. Le *Dièse* enharmonique mineur ou simple *Dièse*, qui se figure par une croix de Saint An-

dré, ainſi ✕. Selon tous nos Muſiciens, qui ſuivent la pratique d'Ariſtoxène, il éleve la Note d'un Quart-de-Ton; mais il n'eſt proprement que l'Excès du ſémi-Ton majeur ſur le ſémi-Ton mineur. Ainſi du *mi* naturel au *fa* Bémol, il y a un Dièſe enharmonique dont le rapport eſt de 125 à 128.

2°. Le *Dièſe* chromatique, double *Dièſe* ou *Dièſe* ordinaire, marqué par une double croix ✕ éleve la Note d'un ſémi-Ton mineur. Cet Intervalle eſt égal à celui du Bémol; c'eſt-à-dire, la différence du ſémi-Ton majeur au Ton mineur: ainſi, pour monter d'un Ton depuis le *mi* naturel, il faut paſſer au *fa Dièſe*. Le rapport de ce *Dièſe* eſt de 24 à 25. Voyez ſur cet Article une remarque eſſentielle au mot *ſémi-Ton*.

3°. Le *Dièſe* enharmonique majeur ou triple *Dièſe*, marqué par une croix triple ✕ éleve ſelon les Ariſtoxéniens, la Note d'environ trois quarts de Ton. Zarlin dit qu'il l'éleve d'un ſémi-Ton mineur; ce qui ne ſauroit s'entendre de notre ſémi-Ton, puiſqu'alors ce *Dièſe* ne différeroit en rien de notre *Dièſe* chromatique.

De ces trois *Dièſes*, dont les Intervalles étoient tous pratiqués dans la Muſique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui ſoit en uſage dans la nôtre; l'Intonation des *Dièſes* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté preſ-

que insurmontable, & leur usage étant d'ailleurs aboli par notre système tempéré.

Le *Dièse*, de même que le Bémol, se place toujours à gauche, devant la Note qui le doit porter; & devant ou après le chiffre, il signifie la même chose que devant une Note. (Voyez CHIFFRES.) Les *Dièses* qu'on mêle parmi les Chiffres de la Basse-continue, ne sont souvent que de simples croix comme le *Dièse* enharmonique: mais cela ne sauroit causer d'équivoque, puisque celui-ci n'est plus en usage.

Il y a deux manieres d'employer le *Dièse*: l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note dans les Modes majeurs se trouve le plus communément la quatrieme du Ton; dans les Modes mineurs, il faut le plus souvent deux *Dièses* accidentels, sur-tout en montant; savoir, un sur la sixieme Note & un autre sur la septieme. Le *Dièse* accidentel n'altere que la Note qui le suit immédiatement, ou, tout au plus, celles qui dans la même Mesure se trouvent sur le même Degré, & quelquefois à l'Octave, sans aucun signe contraire.

L'autre maniere est d'employer le *Dièse* à la Clef, & alors il agit dans toute la suite de l'Air & sur toutes les Notes qui sont placées sur le même Degré où est le *Dièse*, à moins qu'il ne soit contrarié par quelque Bémol ou Béquarre, ou bien que la Clef ne change.

La pofition des *Dièfes* à la Clef n'eft pas arbitraire, non plus que celle des Bémols; autrement les deux fémi-Tons de l'Octave feroient fujets à fe trouver entr'eux hors des Intervalles prefcrits. Il faut donc appliquer aux *Dièfes* un raifonnement femblable à celui que nous avons fait au mot Bémol, & l'on trouvera que l'ordre des *Dièfes* qui convient à la Clef eft celui des Notes fuivantes en commençant par *fa* & montant fucceffivement de Quinte, ou defcendant de Quarte jufqu'au *la*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Dièfe* du *mi*, qui le fuivroit, ne differe point du *fa* fur nos Claviers.

ORDRE DES DIÈSES A LA CLEF.

Fa, Ut, Sol, Re, La, &c.

Il faut remarquer qu'on ne fauroit employer un *Dièfe* à la Clef fans employer auffi ceux qui le précedent, ainfi le *Dièfe* de l'*ut* ne fe pofe qu'avec celui du *fa*; celui du *fol* qu'avec les deux précédens, &c.

J'ai donné, au mot *Clef tranfpofée*, une formule pour trouver tout d'un coup fi un Ton ou Mode doit porter des *Dièfes* à la Clef, & combien.

Voilà l'acception du mot *Dièfe*, & fon ufage, dans la pratique. Le plus ancien manufcrit où j'en aie vu le figne employé, eft celui de Jean

de Muris ; ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de son invention. Mais il ne paroît avoir, dans ses exemples, que l'effet du Béquarre : aussi cet Auteur donne-t-il toujours le nom de *Diesis* au sémi-Ton majeur.

On appelle *Dièses* dans les calculs harmoniques, certains Intervalles plus grands qu'un Comma & moindre qu'un sémi-Ton, qui sont la différence d'autres Intervalles engendrés par les progressions & rapports des Consonnances. Il y a trois de ces *Dièses*, 1°. le *Dièse majeur* qui est la différence du sémi-Ton majeur au sémi-Ton mineur, & dont le rapport est de 125 à 128. 2°. le *Dièse mineur*, qui est la différence du sémi-Ton mineur au *Dièse majeur*, & en rapport de 3072 à 3125. 3°. & le *Dièse maxime*, en rapport de 243 à 250, qui est la différence du Ton mineur au sémi-Ton maxime. (Voyez SEMI-TON.)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverses du même mot dans le même Art, ne sont guere propres qu'à causer de fréquentes équivoques, & à produire un embrouillement continuel.

DIEZEUGMÉNON. *génit. fém. plur.* Tétracorde *Diezeugménon* ou *des Séparées*, est le nom que donnoient les Grecs à leur troisieme Tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le second. (Voyez TÉTRACORDE.)

DIMINUÉ, *adj.* Intervalle *diminué* est tout Intervalle mineur dont on retranche un sémi-Ton

par un Dièſe à la Note inférieure, ou par un Bémol à la ſupérieure. A l'égard des Intervalles juſtes que forment les Conſonnances parfaites, lorſqu'on les diminue d'un ſémi-Ton l'on ne doit point les appeller *Diminués*, mais *Faux*; quoiqu'on diſe quelquefois mal-à-propos *Quarte diminuée*, au lieu de dire Fauſſe-Quarte, & *Octave diminuée*, au lieu de dire Fauſſe-Octave.

DIMINUTION, *ſ. f.* Vieux mot, qui ſignifioit la diviſion d'une Note longue, comme une Ronde ou une Blanche, en pluſieurs autres Notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les Fredons & autres paſſages qu'on a depuis appellés *Roulemens* ou *Roulades*. (*Voyez ces mots.*)

DIOXIE, *ſ. f.* C'eſt, au rapport de Nicomaque, un nom que les Anciens donnoient quelquefois à la Conſonnance de la Quinte, qu'ils appelloient plus communément *Diapente*. (Voyez DIAPENTE.)

DIRECT, *adj.* Un Intervalle *direct* eſt celui qui fait un Harmonique quelconque ſur le Son fondamental qui le produit. Ainſi la Quinte, la Tierce majeure, l'Octave, & leurs Répliques ſont rigoureuſement les ſeuls Intervalles *directs*: mais par extenſion l'on appelle encore Intervalles *directs* tous les autres, tant conſonnans que diſſonnans, que fait chaque Partie avec le Son fondamental pratique, qui eſt ou doit être au-deſſous d'elle; ainſi la Tierce mineure eſt un

Intervalle *direct* ſur un Accord en Tierce mineure, & de même la Septieme ou la Sixte-ajoutée ſur les Accords qui portent leur nom.

Accord direct eſt celui qui a le Son fondamental au grave & dont les Parties ſont diſtribuées, non pas ſelon leur ordre le plus naturel, mais ſelon leur ordre le plus rapproché. Ainſi l'Accord parfait *direct* n'eſt pas Octave, Quinte & Tierce, mais Tierce, Quinte & Octave.

DISCANT ou DÉCHANT, *ſ. m.* C'étoit, dans nos anciennes Muſiques, cette eſpece de Contre-point que compoſoient ſur le champ les Parties ſupérieures en chantant impromptu ſur le Tenor ou la Baſſe ; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la Muſique, pour pouvoir être exécutée de cette maniere par des Muſiciens auſſi peu habiles que ceux de ce tems-là. *Diſcantat*, dit Jean de Muris, *qui ſimul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex diſtinctis Sonis Sonus unus fiat, non unitate ſimplicitatis, ſed dulcis concordiſque mixtionis unione.* Après avoir expliqué ce qu'il entend par Conſonnances, & le choix qu'il convient de faire entr'elles, il reprend aigrement les Chanteurs de ſon tems qui les pratiquoient preſque indifféremment. „ De quel front, dit-il, ſi nos Re„ gles ſont bonnes, oſent *Déchanter* ou compo„ ſer le *Diſcant*, ceux qui n'entendent rien au „ choix des Accords, qui ne ſe doutent pas „ même de ceux qui ſont plus ou moins con-

„ cordans, qui ne ſavent ni deſquels il faut s'abſ-
„ tenir, ni deſquels on doit uſer le plus fré-
„ quemment, ni dans quels lieux il faut les em-
„ ployer, ni rien de ce qu'exige la pratique de
„ l'Art bien entendu? S'ils rencontrent, c'eſt
„ par hazard; leur Voix errent ſans regle ſur
„ le Tenor: qu'elles s'accordent, ſi Dieu le
„ veut; ils jettent leurs Sons à l'aventure, com-
„ me la pierre que lance au but une main mal-
„ adroite, & qui de cent fois le touche à peine
„ une." Le bon Magiſter Muris apoſtrophe en-
ſuite ces corrupteurs de la pure & ſimple Harmonie, dont ſon ſiecle abondoit ainſi que le nôtre. *Heu! proh dolor! His temporibus aliqui ſuum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iſte eſt, inquiunt, novus diſcantandi modus, novis ſcilicet uti conſonnantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoſcunt, offendunt ſenſum; nam inducere cùm deberent delectationem, adducunt triſtitiam. O incongruum proverbium! ô mala coloratio! irrationabilis excuſatio! ô magnus abuſus, magna ruditas, magna beſtialitas, ut aſinus ſumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro piſce, ſerpens pro ſalmone! Sic enim concordiæ confunduntur cum diſcordiis, ut nullatenùs una diſtinguatur ab aliâ. O ſi antiqui periti Muſicæ doctores tales audiſſent Diſcantatores, quid dixiſſent? Quid feciſſent? Sic diſcantantem increparent, & dicerent: Non hunc diſcantum quo uteris de me ſumis. Non tuum cantum unum & concor-*

dantem cum me facis. De quo te intromitis ? Mihi non congruis, mihi adverſarius, ſcandalum tu mihi es ; ô utinam taceres ! Non concordas, ſed deliras & diſcordas.

Discordant, *adj.* On appelle ainſi tout Inſtrument dont on joue & qui n'eſt pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute Partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une Intonation qui n'eſt pas juſte fait un Ton *faux.* Une ſuite de Tons *faux* fait un Chant *diſcordant* ; c'eſt la différence de ces deux mots.

Disdiapason, *ſ. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *double Octave.*

Le *Diſdiapaſon* eſt à-peu-près la plus grande étendue que puiſſent parcourir les voix humaines ſans ſe forcer ; il y en a même aſſez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'eſt pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs Modes à cette étendue & lui donnoient le nom de Syſtême parfait. (Voyez Mode, Genre, Systême.)

Disjoint, *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *Disjoints* à deux Tétracordes qui ſe ſuivoient immédiatement, lorſque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *Ton* au-deſſus de la plus aigue du grave, au lieu d'être la même. Ainſi les deux Tétracordes Hypaton & Diezeugménon étoient *Disjoints*, & les deux Tétracordes Synnéménon & Hyberboléon l'étoient auſſi. (Voyez Tétracorde.)

On donne, parmi nous, le nom de *Disjoints* aux Intervalles qui ne se suivent pas immédiatement, mais sont séparés par un autre Intervalle. Ainsi ces deux Intervalles *ut mi* & *sol si* sont *Disjoints*. Les Degrés qui ne sont pas conjoints, mais qui sont composés de deux ou plusieurs Degrés conjoints, s'appellent aussi Degrés *Disjoints*. Ainsi chacun des deux Intervalles dont je viens de parler, forme un Degré *Disjoint*.

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne Musique, l'espace qui séparoit la Mese de la Paramese, ou en général un Tétracorde du Tétracorde voisin, lorsqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet espace étoit d'un *Ton*, & s'appelloit en Grec *Diazeuxis*.

DISSONNANCE, *s. f.* Tout Son qui forme, avec un autre, un Accord désagréable à l'oreille, ou mieux, tout Intervalle qui n'est pas consonnant. Or, comme il n'y a point d'autres Consonnances que celles que forment entr'eux & avec le fondamental les Sons de l'Accord parfait, il s'ensuit que tout autre Intervalle est une véritable *Dissonnance* : même les Anciens comptoient pour telles les Tierces & les Sixtes, qu'ils retranchoient des Accords consonnans.

Le terme de *Dissonnance* vient de deux mots, l'un Grec, l'autre Latin, qui signifient *sonner à double*. En effet, ce qui rend la *Dissonnance* désagréable, est que les Sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent, pour ainsi

dire, & ſont entendus par elle comme deux Sons diſtincts, quoique frappés à la fois.

On donne le nom de *Diſſonnance* tantôt à l'Intervalle & tantôt à chacun des deux Sons qui le forment. Mais quoique deux Sons diſſonnent entr'eux, le nom de *Diſſonnance* ſe donne plus ſpécialement à celui des deux qui eſt étranger à l'Accord.

Il y a une infinité de *Diſſonnances* poſſibles; mais comme dans la Muſique on exclut tous les Intervalles que le Syſtême reçu ne fournit pas, elles ſe réduiſent à un petit nombre; encore pour la pratique ne doit-on choiſir parmi celles-là que celles qui conviennent au Genre & au Mode, & enfin exclure même de ces dernieres celles qui ne peuvent s'employer ſelon les regles preſcrites. Quelles ſont ces regles? Ont-elles quelque fondement naturel, ou ſont-elles purement arbitraires? Voilà ce que je me propoſe d'examiner dans cet Article.

Le principe phyſique de l'Harmonie ſe tire de la production de l'Accord parfait par la réſonnance d'un Son quelconque: toutes les Conſonnances en naiſſent, & c'eſt la Nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainſi de la *Diſſonnance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, ſi l'on veut, ſa génération dans les progreſſions des Intervalles conſonnans & dans leurs différences; mais nous n'appercevons pas de raiſon phyſique qui nous autoriſe à

l'introduire dans le corps même de l'Harmonie. Le P. Merſenne ſe contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *Diſſonances*, tant de celles qui ſont rejettées, que de celles qui ſont admiſes ; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *Diſſonance* n'eſt pas naturelle à l'Harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le ſecours de l'Art. Cependant, dans un autre Ouvrage, il eſſaie d'en trouver le principe dans les rapports des nombres & les proportions harmonique & arithmétique, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité abſtraite & les ſenſations de l'ouïe. Mais après avoir bien épuiſé des analogies, après bien des métamorphoſes de ces diverſes proportions les uns dans les autres, après bien des opérations & d'inutiles calculs, il finit par établir, ſur de légeres convenances, la *Diſſonance* qu'il s'eſt tant donné de peine à chercher. Ainſi, parce que dans l'ordre des Sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une Tierce mineure au grave, (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations,) il ajoute au grave de la ſous-Dominante une nouvelle Tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une Tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations,) & il ajoute à l'aigu de la Dominante une nou-

velle Tierce mineure. Ces Tierces ainſi ajoutées ne ſont point, il eſt vrai, de proportion avec les rapports précédens ; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir ſe trouvent altérés ; mais n'importe : M. Rameau fait tout valoir pour le mieux : la proportion lui ſert pour introduire la *Diſſonnance*, & le défaut de proportion pour la faire ſentir.

L'illuſtre Géometre qui a daigné interpréter au Public le Syſtème de M. Rameau, ayant ſupprimé tous ces vains calculs, je ſuivrai ſon exemple, ou plutôt je tranſcrirai ce qu'il dit de la *Diſſonnance*, & M. Rameau me devra des remerciemens d'avoir tiré cette explication, des *Elémens de Muſique* plutôt que de ſes propres écrits.

Suppoſons qu'on connoiſſe les cordes eſſentielles du Ton ſelon le Syſtème de M. Rameau ; ſavoir, dans le Ton d'*ut* la Tonique *ut*, la Dominante *ſol* & la ſous-Dominante *fa*, on doit ſavoir auſſi que ce même Ton d'*ut* a les deux cordes *ut* & *ſol* communes avec le Ton de *ſol*, & les deux cordes *ut* & *fa* communes avec le Ton de *fa*. Par conſéquent cette marche de Baſſe *ut ſol* peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *ſol* comme la marche de Baſſe *fa ut* ou *ut fa*, peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *fa*. Donc, quand on paſſe d'*ut* à *fa* ou à *ſol* dans une Baſſe-fondamentale, on ignore encore juſques-là dans quel Ton l'on eſt. Il ſeroit pour-

tant avantageux de le ſavoir & de pouvoir, par quelque moyen, diſtinguer le générateur de ſes Quintes.

On obtiendra cet avantage en joignant enſemble les Sons *ſol* & *fa* dans une même Harmonie; c'eſt-à-dire, en joignant à l'Harmonie *ſol ſi re* de la Quinte *ſol* l'autre Quinte *fa*, en cette maniere *ſol ſi re fa* : ce *fa* ajouté étant la Septieme de *ſol* fait *Diſſonnance* : c'eſt pour cette raiſon que l'Accord *ſol ſi re fa* eſt appellé Accord diſſonnant ou Accord de Septieme. Il ſert à diſtinguer la Quinte *ſol* du générateur *ut*, qui porte toujours, ſans mêlange & ſans altération, l'Accord parfait *ut mi ſol ut*, donné par la Nature même. (Voyez ACCORD, CONSONNANCE, HARMONIE.) Par-là on voit que, quand on paſſe d'*ut* à *ſol*, on paſſe en même tems d'*ut* à *fa*, parce que le *fa* ſe trouve compris dans l'Accord de *ſol*, & le Ton d'*ut* ſe trouve, par ce moyen, entiérement déterminé, parce qu'il n'y a que ce Ton ſeul auquel les Sons *fa* & *ſol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajouterons à l'Harmonie *fa la ut* de la Quinte *fa* au-deſſous du générateur pour diſtinguer cette Harmonie de celle de ce même générateur. Il ſemble d'abord que l'on doive y ajouter l'autre Quinte *ſol*, afin que le générateur *ut* paſſant à *fa*, paſſe en même tems à *ſol*, & que le Ton ſoit déterminé par-là : mais

cette introduction de *ſol* dans l'Accord *fa la ut*, donneroit deux Secondes de ſuite, *fa ſol*, *ſol la*, c'eſt-à-dire, deux *Diſſonnances* dont l'union ſeroit trop déſagréable à l'oreille ; inconvénient qu'il faut éviter : car ſi, pour diſtinguer le Ton, nous altérons l'Harmonie de cette Quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il eſt poſſible.

C'eſt pourquoi, au lieu de *ſol*, nous prendrons ſa Quinte *re*, qui eſt le Son qui en approche le plus ; & nous aurons pour la ſous-Dominante *fa* l'Accord *fa la ut re*, qu'on appelle Accord de Grande-Sixte ou Sixte-ajoutée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'obſerve entre l'Accord de la Dominante *ſol*, & celui de la ſous-Dominante *fa*,

La Dominante *ſol*, en montant au-deſſus du générateur, a un Accord tout compoſé de Tierces en montant depuis *ſol*; *ſol ſi re fa*. Or la ſous-Dominante *fa* étant au-deſſous du générateur *ut*, on trouvera, en deſcendant d'*ut* vers *fa* par Tierces, *ut la fa re*, qui contient les mêmes Sons que l'Accord *fa la ut re* donne à la ſous-Dominante *fa*.

On voit de plus, que l'altération de l'Harmonie des deux Quintes ne conſiſte que dans la Tierce mineure *re fa*, ou *fa re*, ajoutée de part & d'autre à l'Harmonie de ces deux Quintes.

Cette explication eſt d'autant plus ingénieuſe qu'elle montre à la fois l'origine, l'uſage, la

marche de la *Dissonnance*, son rapport intime avec le Ton, & le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut essentiel qui fait tout crouler, c'est l'emploi d'une corde étrangere au Ton, comme corde essentielle du Ton; & cela par une fausse analogie qui, servant de base au Système de M. Rameau, le détruit en s'évanouissant.

Je parle de cette Quinte au-dessous de la Tonique, de cette sous-Dominante entre laquelle & la Tonique on n'apperçoit pas la moindre liaison qui puisse autoriser l'emploi de cette sous-Dominante, non-seulement comme corde essentielle du Ton, mais même en quelque qualité que ce puisse être. En effet qu'y a-t-il de commun entre la résonnance, le frémissement des unissons d'*ut*, & le Son de sa Quinte en dessous? Ce n'est point parce que la corde entiere est un *fa* que ses aliquotes résonnent au Son d'*ut*, mais parce qu'elle est un multiple de la corde *ut*, & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un semblable phénomene. Prenez le septuple, il frémira & résonnera dans ses Parties ainsi que le triple; est-ce à dire que le Son de ce septuple ou ses Octaves, soient des cordes essentielles du Ton? Tant s'en faut, puisqu'il ne forme pas même avec la Tonique un rapport commensurable en Notes.

Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au son

d'une corde quelconque, une autre corde à ſa douzieme en deſſous frémiſſoit ſans réſonner ; mais, outre que c'eſt un étrange phénomene en acouſtique qu'une corde ſonore, qui vibre & ne réſonne pas, il eſt maintenant reconnu que cette prétendue expérience eſt une erreur, que la corde grave frémit parce qu'elle ſe partage, & qu'elle paroît ne pas réſonner parce qu'elle ne rend dans ſes Parties que l'Uniſſon de l'aigu, qui ne ſe diſtingue pas aiſément.

Que M. Rameau nous diſe donc qu'il prend la Quinte en deſſous parce qu'il trouve la Quinte en deſſus, & que ce jeu des Quintes lui paroît commode pour établir ſon Syſtème, on pourra le féliciter d'une ingénieuſe invention ; mais qu'il ne l'autoriſe point d'une expérience chimérique, qu'il ne ſe tourmente point à chercher dans les renverſemens des proportions harmonique & arithmétique les fondemens de l'Harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des Sons.

Remarquez encore que ſi la contre-génération qu'il ſuppoſe pouvoit avoir lieu, l'Accord de la ſous-Dominante *fa* ne devroit point porter une Tierce majeure, mais mineure ; parce que le *la* Bémol eſt l'Harmonique véritable qui

$1 \quad \frac{1}{3} \quad \frac{1}{5}$

lui eſt aſſigné par ce renverſement *ut fa la* ♭. De ſorte qu'à ce compte la Gamme du Mode majeur devroit avoir naturellement la Sixte

mineure ; mais elle l'a majeure, comme quatrieme Quinte, ou comme Quinte de la ſeconde Note : ainſi voilà encore une contradiction.

Enfin remarquez que la quatrieme Note donnée par la ſérie des aliquotes, d'où naît le vrai Diatonique naturel n'eſt point l'Octave de la prétendue ſous-Dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre quatrieme Note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainſi que tout Théoricien doit l'appercevoir au premier coup-d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience & à l'oreille des Muſiciens. Qu'on écoute combien la Cadence imparfaite de la ſous Dominante à la Tonique eſt dure & ſauvage, en comparaiſon de cette même Cadence dans ſa place naturelle, qui eſt de la Tonique à la Dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne deſire plus rien après l'Accord de la Tonique? N'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une ſuite ou une fin? Or, qu'eſt-ce qu'une Tonique après laquelle l'oreille deſire quelque choſe? Peut-on la regarder comme une véritable Tonique, & n'eſt-on pas alors réellement dans le Ton de *fa*, tandis qu'on penſe être dans celui d'*ut*? Qu'on obſerve combien l'Intonation diatonique & ſucceſſive de la quatrieme Note & de la Note ſenſible, tant en montant qu'en deſcendant, paroît étrangere au Mode, & même pénible à la Voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille & la

Voix du Musicien, la difficulté des Commençans à entonner cette Note doit lui montrer assez combien elle est peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *Tons* consécutifs : ne devroit-on pas voir que ces trois *Tons* consécutifs, de même que la Note qui les introduit, donnent une Modulation barbare qui n'a nul fondement dans la nature ? Elle avoit assurément mieux guidé les Grecs, lorsqu'elle leur fit arrêter leur Tétracorde précisément au *mi* de notre Echelle, c'est-à-dire, à la Note qui précede cette quatrieme ; ils aimerent mieux prendre cette quatrieme en dessous, & ils trouverent ainsi, avec leur seule oreille, ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire appercevoir.

Si le témoignage de l'oreille & celui de la raison se réunissent, au moins dans le Systême donné, pour rejetter la prétendue sous-Dominante, non-seulement du nombre des cordes essentielles du Ton, mais du nombre des Sons qui peuvent entrer dans l'Echelle du Mode, que devient toute cette théorie des *Dissonnances* ? que devient l'explication du Mode mineur ? que devient tout le Systême de M. Rameau ?

N'appercevant donc, ni dans la Physique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *Dissonnance*, je lui cherchois une origine purement méchanique, & c'est de la maniere suivante que je tachois de l'expliquer dans l'Encyclopédie,

die, ſans m'écarter du Syſtême pratique de M. Rameau.

Je ſuppoſe la néceſſité de la *Diſſonnance* reconnue. (Voyez HARMONIE & CADENCE.) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *Diſſonnance*, & comment il faut l'employer.

Si l'on compare ſucceſſivement tous les Sons de l'Echelle Diatonique avec le Son fondamental dans chacun des deux Modes, on n'y trouvera pour toute *Diſſonnance* que la Seconde, & la Septieme, qui n'eſt qu'une Seconde renverſée, & qui fait réellement Seconde avec l'Octave. Que la Septieme ſoit renverſée de la Seconde, & non la Seconde de la Septieme, c'eſt ce qui eſt évident par l'expreſſion des rapports : car celui de la Seconde 8. 9. étant plus ſimple que celui de la Septieme 9. 16., l'Intervalle qu'il repréſente n'eſt pas, par conſéquent, l'engendré, mais le générateur. Je ſais bien que d'autres Intervalles altérés peuvent devenir diſſonnans ; mais ſi la Seconde ne s'y trouve pas exprimée ou ſous-entendue, ce ſont ſeulement des accidens de Modulation auxquels l'Harmonie n'a aucun égard, & ces *Diſſonnances* ne ſont point alors traitées comme telles. Ainſi c'eſt une choſe certaine qu'où il n'y a point de Seconde il n'y a point de *Diſſonnance* ; & la Seconde eſt proprement la ſeule *Diſſonnance* qu'on puiſſe employer.

Pour réduire toutes les Conſonnances à leur

moindre espace, ne sortons point des bornes de l'Octave, elles y sont toutes contenues dans l'Accord parfait. Prenons donc cet Accord parfait, *sol si re sol*, & voyons en quel lieu de cet Accord, que je ne suppose encore dans aucun Ton, nous pourrions placer une *Dissonnance*; c'est-à-dire, une Seconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il est possible. Sur le *la* entre le *sol* & le *si*, elle seroit une Seconde avec l'un & avec l'autre, & par conséquent dissonneroit doublement. Il en seroit de même entre le *si* & le *re*, comme entre tout Intervalle de Tierce: reste l'Intervalle de Quarte entre le *re* & le *sol*. Ici l'on peut introduire un Son de deux manieres; 1°. on peut ajouter la Note *fa* qui fera Seconde avec le *sol* & Tierce avec le *re*; 2°. ou la Note *mi* qui fera Seconde avec le *re* & Tierce avec le sol. Il est évident qu'on aura de chacune de ces deux manieres la *Dissonnance* la moins dure qu'on puisse trouver, car elle ne dissonnera qu'avec un seul Son, & elle engendrera une nouvelle Tierce qui, aussi bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'Accord total. D'un côté nous aurons l'Accord de Septieme, & de l'autre celui de Sixte-ajoutée, les deux seuls Accords dissonnans admis dans le Systême de la Basse fondamentale.

Il ne suffit pas de faire entendre la *Dissonnance*, il faut la résoudre; vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la flatter ensuite plus

agréablement. Voilà deux Sons joints ; d'un côté la Quinte & la Sixte, de l'autre la Septieme & l'Octave ; tant qu'ils feront ainsi la Seconde, ils resteront dissonnans : mais que les parties qui les font entendre s'éloignent d'un Degré ; que l'une monte ou que l'autre descende diatoniquement, votre Seconde, de part & d'autre, sera devenue une Tierce ; c'est-à-dire, une des plus agréables Consonnances. Ainsi après *sol fa*, vous aurez *sol mi* ou *fa la*, & après *re mi*, *mi ut*, ou *re fa* ; c'est ce qu'on appelle sauver la *Dissonnance.*

Reste à déterminer lequel des deux Sons joints doit monter ou descendre, & lequel doit rester en place : mais le motif de détermination saute aux yeux. Que la Quinte ou l'Octave restent comme cordes principales, que la Sixte monte, & que la Septieme descende, comme Sons accessoires, comme *Dissonnances.* De plus, si, des deux Sons joints, c'est à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* descendra encore sur le *mi*, après la Septieme, & le *mi*, de l'accord de Sixte-ajoutée montera sur le *fa* : car il n'y a point d'autre marche plus courte pour sauver la *Dissonnance.*

Voyons maintenant quelle marche doit faire le Son fondamental relativement au mouvement assigné à la *Dissonnance.* Puisque l'un des deux Sons joints reste en place, il doit faire

liaiſon dans l'Accord ſuivant. L'Intervalle que doit former la Baſſe-fondamentale en quittant l'Accord, doit donc être déterminé ſur ces deux conditions; 1°. que l'Octave du Son fondamental précédent puiſſe reſter en place après l'Accord de Septieme, la Quinte après l'Accord de Sixte-ajoutée. 2°. que le Son ſur lequel ſe réſout la *Diſſonance* ſoit un des Harmoniques de celui auquel paſſe la Baſſe-fondamentale. Or le meilleur mouvement de la Baſſe étant par Intervalles de Quinte, ſi elle deſcend de Quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de Quinte dans le ſecond, toutes les conditions ſeront parfaitement remplies, comme il eſt évident, par la ſeule inſpection de l'exemple, *Pl.* A. *Fig.* 9.

De-là on tire un moyen de connoître à quelle corde du Ton chacun de ces deux Accords convient le mieux. Quelles ſont dans chaque Ton les deux cordes les plus eſſentielles? C'eſt la Tonique & la Dominante. Comment la Baſſe peut-elle marcher en deſcendant de Quinte ſur deux cordes eſſentielles du Ton? C'eſt en paſſant de la Dominante à la Tonique; donc la Dominante eſt la corde à laquelle convient le mieux l'Accord de Septieme. Comment la Baſſe en montant de Quinte peut-elle marcher ſur deux cordes eſſentielles du Ton? C'eſt en paſſant de la Tonique à la Dominante: donc la Tonique eſt la corde à laquelle convient l'Accord de Sixte-ajoutée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai

donné un Dièse au *fa* de l'Accord qui suit celui-là : car le *re* étant Dominante-Tonique doit porter la Tierce majeure. La Basse peut avoir d'autres marches ; mais ce sont-là les plus parfaites, & les deux principales Cadences. (Voyez CADENCE.)

Si l'on compare ces deux *Dissonances* avec le Son fondamental, on trouve que celle qui descend est une Septieme mineure, & celle qui monte une Sixte majeure, d'où l'on tire cette nouvelle regle que les *Dissonances* majeures doivent monter, & les mineures descendre : car en général un Intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, & un Intervalle mineur en descendant ; & en général aussi, dans les marches Diatoniques les moindres Intervalles sont à préférer.

Quand l'Accord de Septieme porte Tierce majeure, cette Tierce fait, avec la Septieme, une autre *Dissonance* qui est la Fausse-Quinte, ou, par renversement, le Triton. Cette Tierce, vis-à-vis de la Septieme, s'appelle encore *Dissonance* majeure, & il lui est prescrit de monter, mais c'est en qualité de Note sensible, & sans la Seconde, cette prétendue *Dissonance* n'existeroit point ou ne seroit point traitée comme telle.

Une observation qu'il ne faut pas oublier est, que les deux seules Notes de l'Echelle qui ne se trouvent point dans les Harmoniques des deux cordes principales *ut* & *sol*, sont précisément cel-

les qui s'y trouvent introduites par la *Diſſonnance*, & achevent, par ce moyen, la Gamme Diatonique, qui, ſans cela, ſeroit imparfaite : ce qui explique comment le *fa* & le *la*, quoiqu'étrangers au Mode, ſe trouvent dans ſon Echelle, & pourquoi leur Intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du Ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *Diſſonnances* ; ſavoir, la Sixte majeure & la Septieme mineure, ne different que d'un ſémi-Ton, & différeroient encore moins ſi les Intervalles étoient bien juſtes. A l'aide de cette obſervation l'on peut tirer du principe de la réſonnance une origine très-approchée de l'une & de l'autre, comme je vais le montrer.

Les Harmoniques qui accompagnent un Son quelconque ne ſe bornent pas à ceux qui compoſent l'Accord parfait. Il y en a une infinité d'autres moins ſenſibles à meſure qu'ils deviennent plus aigus & leurs rapports plus compoſés, & ces rapports ſont exprimés par la ſérie naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$, &c. Les ſix premiers termes de cette ſérie donnent les Sons qui compoſent l'Accord parfait & ſes Répliques, le ſeptieme en eſt exclus ; cependant ce ſeptieme terme entre comme eux dans la réſonnance totale du Son générateur, quoique moins ſenſiblement : mais il n'y entre point comme Conſonnance ; il y entre donc comme *Diſſonnance*, & cette *Diſ-*

ſonnance eſt donnée par la Nature. Reſte à voir ſon rapport avec celles dont je viens de parler.

Or ce rapport eſt intermédiaire entre l'un & l'autre & fort rapproché de tous deux; car le rapport de la Sixte majeure eſt $\frac{3}{5}$, & celui de la Septieme mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes ſont $\frac{48}{80}$ & $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$ rapproché au ſimple par ſes Octaves eſt $\frac{4}{7}$, & ce rapport réduit au même terme avec les précédens ſe trouve intermédiaire entre les deux, de cette maniere $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$; où l'on voit que ce rapport moyen ne differe de la Sixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$, ou à-peu près deux Comma, & de la Septieme mineure que d'un $\frac{1}{112}$ qui eſt beaucoup moins qu'un Comma. Pour employer les mêmes Sons dans le genre Diatonique & dans divers Modes, il a fallu les altérer; mais cette altération n'eſt pas aſſez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

J'ai fait voir, au mot *Cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *Diſſonances*, la Septieme & la Sixte-ajoutée, donne le moyen de lier une ſuite d'Harmonie en la faiſant monter ou deſcendre à volonté par l'entrelacement des *Diſſonances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *Diſſonance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une regle générale, que parce que ce n'en eſt pas ici le lieu. (Voyez PRÉ-

PARER.) A l'égard des *Dissonnances* par supposition ou par suspension, voyez aussi ces deux mots. Enfin je ne dis rien non plus de la Septieme diminuée, Accord singulier dont j'aurai occasion de parler au mot ENHARMONIQUE.

Quoique cette maniere de concevoir la *Dissonnance* en donne une idée assez nette, comme cette idée n'est point tirée du fond de l'Harmonie, mais de certaines convenances entre les Parties; je suis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, & je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit; mais on avoit jusqu'ici raisonné si mal sur la *Dissonnance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini est le premier, & jusqu'à présent le seul, qui ait déduit une Théorie des *Dissonnances* des vrais principes de l'Harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions je renvoie là-dessus au mot *Système* où j'ai fait l'exposition du sien. Je m'abstiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la Nature: mais je dois remarquer au moins que les principes de cet Auteur paroissent avoir dans leurs conséquences cette universalité & cette connexion qu'on ne trouve guere que dans ceux qui menent à la vérité.

Encore une observation avant de finir cet Article. Tout Intervalle commensurable est réellement consonnant: il n'y a de vraiment dissonnans que ceux dont les rapports sont irrationnels; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne

puiſſe aſſigner aucun Son fondamental commun. Mais paſſé le point où les Harmoniques naturels ſont encore ſenſibles, cette conſonnance des Intervalles commenſurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces intervalles ſont bien partie du Syſtême Harmonique, puiſqu'ils ſont dans l'ordre de ſa génération naturelle & ſe rapportent au Son fondamental commun; mais il ne peuvent être admis comme conſonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les apperçoit point dans l'Harmonie naturelle du corps ſonore. D'ailleurs, plus l'Intervalle ſe compoſe, plus il s'éleve à l'aigu du Son fondamental; ce qui ſe prouve par la génération réciproque du Son fondamental & des Intervalles ſupérieurs. (*Voyez le Syſtême de M. Tartini.*) Or, quand la diſtance du Son fondamental au plus aigu de l'Intervalle générateur ou engendré, excede l'étendue du Syſtême Muſical ou appréciable, tout ce qui eſt au-delà de cette étendue devant être cenſé nul, un tel Intervalle n'a point de fondement ſenſible & doit être rejetté de la pratique ou ſeulement admis comme diſſonnant. Voilà, non le Syſtême de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la Nature, qu'au reſte je n'entreprends pas d'expliquer.

Dissonnance Majeure, eſt celle qui ſe ſauve en montant. Cette *Diſſonnance* n'eſt telle que relativement à la *Diſſonnance* mineure; car elle fait Tierce ou Sixte majeure ſur le vrai Son fon-

damental, & n'est autre que la Note sensible, dans un Accord Dominant, ou la Sixte-ajoutée dans son Accord.

DISSONNANCE MINEURE, est celle qui se sauve en descendant : c'est toujours la *Dissonnance* proprement dite; c'est-à-dire, la Septieme du vrai Son fondamental.

La *Dissonnance majeure* est aussi celle qui se forme par un Intervalle superflu, & la *Dissonnance mineure* est celle qui se forme par un Intervalle diminué. Ces diverses acceptions viennent de ce que le mot même de *Dissonnance* est équivoque & signifie quelquefois un Intervalle & quelquefois un Simple Son.

DISSONNANT, *partic* (Voyez DISSONNER)

DISSONNER, *v. n.* Il n'y a que les Sons qui *dissonnent*, & un Son *dissonne* quand il forme Dissonnance avec un autre Son. On ne dit pas qu'un Intervalle *dissonne*, on dit qu'il est Dissonnant.

DITHYRAMBE, *s. m.* Sorte de Chanson Grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle se chantoit sur le Mode Phrygien, & se sentoit du feu & de la gaieté qu'inspire le Dieu auquel elle étoit consacrée. Il ne faut pas demander si nos Littérateurs modernes, toujours sages & compassés, se sont récriés sur la fougue & le désordre des *Dithyrambes*. C'est fort mal fait, sans doute, de s'enivrer, sur-tout en l'honneur de la Divinité; mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce sot bon-sens

qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin.

DITON, *s. m.* C'est dans la Musique Grecque un Intervalle composé de deux Tons; c'est-à-dire, une Tierce majeure. (Voyez INTERVALLE, TIERCE.)

DIVERTISSEMENT, *s. m.* C'est le nom qu'on donne à certains recueils de Danses & de Chansons qu'il est de regle à Paris d'insérer dans chaque Acte d'un Opéra, soit Ballet, soit Tragédie: *Divertissement* importun dont l'Auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant, & que les Acteurs assis & les Spectateurs debout ont la patience de voir & d'entendre.

DIX-HUITIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-sept Degrés conjoints, & par conséquent dix-huit Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double Octave de la Quarte. (Voyez QUARTE.)

DIXIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend neuf Degrés conjoints, & par conséquent dix Sons Diatoniques en comptant les deux qui le forment. C'est l'Octave de la Tierce ou la Tierce de l'Octave, & la *Dixieme* est majeure ou mineure, comme l'Intervalle simple dont elle est la Réplique. (Voyez TIERCE.)

DIX-NEUVIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-huit Degrés conjoints, & par conséquent dix-neuf Sons Diatoniques en comptant les deux

extrêmes. C'est la double Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

DIX-SEPTIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend seize Degrés conjoints, & par conséquent dix-sept Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double-Octave de la Tierce, & la *Dix-septieme* est majeure ou mineure comme elle.

Toute corde sonore rend avec le Son principal celui de sa *Dix-septieme* majeure, plutôt que celui de sa Tierce simple ou de sa Dixieme, parce que cette *Dix-septieme* est produite par une aliquote de la corde entiere ; savoir, la cinquieme partie : au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la Tierce, ni les $\frac{2}{5}$ que donneroit la Dixieme, ne sont pas une aliquote de cette même corde. (Voyez SON, INTERVALLE, HARMONIE.)

DO. Syllabe que les Italiens substituent, en solfiant, à celle d'*ut* dont ils trouvent le Son trop sourd. Le même motif a fait entreprendre à plusieurs personnes, & entr'autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les syllabes de notre Gamme ; mais l'ancien usage a toujours prévalu parmi nous. C'est peut-être un avantage : il est bon de s'accoutumer à solfier par des syllabes sourdes, quand on n'en a guere de plus sonores à leur substituer dans le Chant.

DODECACORDE. C'est le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de sa composition, dans lequel, ajoutant quatre nouveaux Tons aux

huit usités de son tems, & qui restent encore aujourd'hui dans le Chant Ecclésiastique Romain, il pense avoir rétabli dans leur pureté les douze Modes d'Aristoxène, qui cependant en avoit treize; mais cette prétention a été réfutée par J. B. Doni, dans son Traité des Genres & des Modes.

DOIGTER, *v. n.* C'est faire marcher d'une maniere convenable & réguliere les doigts sur quelque Instrument, & principalement sur l'Orgue ou le Clavessin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement qu'il est possible.

Sur les Instrumens à manche, tels que le Violon & le Violoncelle, la plus grande regle du *Doigter* consiste dans les diverses positions de la main gauche sur le manche; c'est par là que les mêmes passages peuvent devenir faciles ou difficiles, selon les positions & selon les cordes sur lesquelles on peut prendre ces passages: c'est quand un Symphoniste est parvenu à passer rapidement, avec justesse & précision, par toutes ces différentes positions, qu'on dit qu'il possede bien son manche. (Voyez POSITION.)

Sur l'Orgue ou le Clavessin, le *Doigter* est autre chose. Il y a deux manieres de jouer sur ces Instrumens; savoir, l'Accompagnement & les Pieces. Pour jouer des pieces on a égard à la facilité de l'exécution & à la bonne grace de la main. Comme il y a un nombre excessif de passages possibles dont la plupart demandent une ma-

niere particuliere de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque Pays & chaque Maître a sa regle, il faudroit sur cette Partie des détails que cet Ouvrage ne comporte pas, & sur lesquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de regles, quand une fois on a la main bien posée. Les préceptes généraux qu'on peut donner sont, 1°. de placer les deux mains sur le Clavier de maniere qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces posés sur le Clavier & principalement sur les touches blanches donneroient aux bras une situation contrainte & de mauvaise grace. Il faut observer aussi que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du Clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même sur les touches; ce qui dépend de la hauteur du siege. 2°. De tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du Clavier; c'est-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés sur elles pour être prêts à tomber sur des touches différentes. 3°. de ne point porter successivement le même doigt sur deux touches consécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoutez à ces observations les regles suivantes que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent Maître de Clavessin, & qui possede sur-tout la perfection du *Doigter.*

Cette perfection consiste en général dans un mouvement doux, léger & régulier.

Le mouvement des doigts se prend à leur racine; c'est-à-dire, à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts soient courbés naturellement, & que chaque doigt ait son mouvement propre indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent sur les touches & non qu'ils les frappent, & de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en se succédant; c'est à dire, qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particuliérement le jeu François.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à passer le pouce par dessous tel doigt que ce soit, & à passer tel autre doigt par-dessous le pouce. Cette maniere est excellente, sur-tout quand il se rencontre des Dièses ou des Bémols; alors faites en sorte que le pouce se trouve sur la touche qui précede le Dièse ou le Bémol, ou placez-le immédiatement après: par ce moyen vous vous procurerez autant de doigts de suite que vous aurez de Notes à faire.

Evitez, autant qu'il se pourra, de toucher du pouce ou du cinquieme doigt une touche blanche, sur-tout dans les roulemens de vitesse.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts se succedent pour lors consécutivement. Dans ces roulemens les

mains passent l'une sur l'autre ; mais il faut observer que le Son de la premiere touche sur laquelle passe une des mains soit aussi lié au Son précédent, que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de Musique harmonieux & lié, il est bon de s'accoutumer a substituer un doigt à la place d'un autre sans relever la touche ; cette maniere donne des facilités pour l'exécution & prolonge la durée des Sons.

Pour l'Accompagnement, le *Doigter* de la main gauche est le même que pour les Pieces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les Basses qu'on doit accompagner ; ainsi les regles de M. Duphli y servent également pour cette partie, excepté dans les occasions ou l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'Octave qu'on embrasse du pouce & du petit doigt : car alors, au lieu de *Doigter*, la main entiere se transporte d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, son *Doigter* consiste dans l'arrangement des doigts & dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les Accords & leur succession ; de sorte que quiconque entend bien la méchanique des doigts en cette partie, possede l'art de l'Accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette méchanique dans sa Dissertation sur l'Accompagnement, & je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la Partie de cette Dissertation qui regarde le *Doigter*.

Tout

Tout Accord peut s'arranger par Tierces. L'Accord parfait, c'est-à-dire, l'Accord d'une Tonique ainsi arrangé sur le Clavier, est formé par trois touches qui doivent être frappées du second, du quatrieme & du cinquieme doigt. Dans cette situation c'est le doigt le plus bas, c'est-à-dire, le second qui touche la Tonique; dans les deux autres faces, il se trouve toujours un doigt au moins au-dessous de cette même Tonique; il faut le placer à la Quarte. Quant au troisieme doigt, qui se trouve au-dessus ou au-dessous des deux autres, il faut le placer à la Tierce de son voisin.

Une regle générale pour la succession des Accords est qu'il doit y avoir liaison entr'eux, c'est-à-dire, que quelqu'un des Sons de l'Accord précédent doit être prolongé sur l'Accord suivant & entrer dans son Harmonie. C'est de cette regle que se tire toute la méchanique du *Doigter.*

Puisque pour passer réguliérement d'un Accord à un autre, il faut que quelque doigt reste en place, il est évident qu'il n'y a que quatre manieres de succession réguliere entre deux Accords parfaits; savoir, la Basse-fondamentale montant ou descendant de Tierce ou de Quinte.

Quand la Basse procede par Tierces, deux doigts restent en place; en montant, ceux qui formoient la Tierce & la Quinte restent pour former l'Octave & la Tierce, tandis que celui qui formoit l'Octave descend sur la Quinte; en

descendant, les doigts qui formoient l'Octave & la Tierce restent pour former la Tierce & la Quinte, tandis que celui qui faisoit la Quinte monte sur l'Octave.

Quand la Basse procede par Quintes, un doigt seul reste en place, & les deux autres marchent; en montant, c'est la Quinte qui reste pour faire l'Octave, tandis que l'Octave & la Tierce descendent sur la Tierce & sur la Quinte; en descendant, l'Octave reste pour faire la Quinte, tandis que la Tierce & la Quinte montent sur l'Octave & sur la Tierce. Dans toutes ces successions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainsi sur divers endroits du Clavier, on se familiarise bientôt au jeu des doigts sur chacune de ces marches, & les suites d'Accords parfaits ne peuvent plus embarrasser.

Pour les Dissonnances, il faut d'abord remarquer que tout Accord dissonnant complet, occupe les quatre doigts, lesquels peuvent être arrangés tous par Tierces, ou trois par Tierces, & l'autre joint à quelqu'un des premiers, faisant avec lui un Intervalle de Seconde. Dans le premier cas, c'est le plus bas des doigts; c'est-à-dire, l'index qui sonne le Son fondamental de l'Accord; dans le second cas, c'est le supérieur des deux doigts joints. Sur cette observation l'on connoît aisément le doigt qui fait la dissonnance, & qui, par conséquent, doit descendre pour la sauver.

Selon les différens Accords consonnans ou dissonnans qui suivent un Accord dissonnant, il faut faire descendre un doigt seul, ou deux, ou trois. A la suite d'un Accord dissonnant, l'Accord parfait qui le sauve se trouve aisément sous les doigts. Dans une suite d'Accords dissonnans quand un doigt seul descend, comme dans la Cadence interrompue, c'est toujours celui qui a fait la Dissonnance; c'est-à-dire, l'inférieur des deux joints, ou le supérieur de tous, s'ils sont arrangés par Tierces. Faut-il faire descendre deux doigts, comme dans la Cadence parfaite: ajoutez, à celui dont je viens de parler, son voisin au-dessous, & s'il n'en a point, le supérieur de tous: ce sont les deux doigts qui doivent descendre. Faut-il en faire descendre trois, comme dans la Cadence rompue: conservez le fondamental sur sa touche, & faites descendre les trois autres.

La suite de toutes ces différentes successions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phrases possibles; & comme c'est des Cadences parfaites que se tire la succession la plus commune des phrases harmoniques, c'est aussi à celle-là qu'il faut s'exercer davantage: on y trouvera toujours deux doigts marchant & s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut descendent sur un Accord où les deux inférieurs restent en place, dans l'Accord suivant les deux supérieurs restent, & les deux infé-

rieurs descendent à leur tour ; ou bien ce sont les deux doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une succession harmonique ascendante par Dissonnances, à la faveur de la Sixte-ajoutée ; mais cette succession, moins commune que celle dont je viens de parler ; est plus difficile à ménager, moins prolongée, & les Accords se remplissent rarement de tous leurs Sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ses regles ; & en supposant un entrelacement de Cadences imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par Tierces, ou deux doigts joints : dans le premier cas, ce seroit aux deux inférieurs à monter, & ensuite aux deux supérieurs alternativement : dans le second, le supérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui est au-dessus de lui, & s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous, &c.

On n'imagine pas jusqu'à quel point l'étude du *Doigter*, prise de cette maniere, peut faciliter la pratique de l'Accompagnement. Après un peu d'exercice les doigts prennent insensiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes ; ils préviennent l'esprit & accompagnent avec une facilité qui a de quoi surprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'est pas sans inconvénient ; car sans parler des Octaves & des Quintes de suite qu'on y rencontre à tout moment, il résulte de tout ce rem-

plissage une Harmonie brute & dure dont l'oreille est étrangement choquée, sur-tout dans les Accords par supposition.

Les Maîtres enseignent d'autres manieres de *Doigter*, fondées sur les mêmes principes, sujettes, il est vrai, à plus d'exceptions; mais par lesquelles retranchant des sons, on gêne moins la main par trop d'extension, l'on évite les Octaves & les Quintes de suite, & l'on rend une Harmonie non pas aussi pleine, mais plus pure & plus agréable.

DOLCE. (Voyez D.)

DOMINANT, *adj.* Accord *Dominant* ou sensible est celui qui se pratique sur la Dominante du Ton, & qui annonce la Cadence parfaite. Tout Accord parfait majeur devient *Dominant*, si-tôt qu'on lui ajoute la Septieme mineure.

DOMINANTE, *s. f.* C'est, des trois Notes essentielles du Ton, celle qui est une Quinte au-dessus de la Tonique. La Tonique & la *Dominante* déterminent le Ton: elles y sont chacune la fondamentale d'un Accord particulier; au lieu que la Médiante, qui constitue le Mode, n'a point d'Accord à elle, & fait seulement partie de celui de la Tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *Dominante* à toute Note qui porte un Accord de Septieme, & distingue celle qui porte l'Accord sensible par le nom de *Dominante-Tonique*; mais à cause de la longueur du mot cette addition n'est

pas adoptée des Artiſtes, ils continuent d'appeller ſimplement *Dominante* la Quinte de la Tonique, & ils n'appellent pas *Dominantes*, mais *Fondamentales*, les autres Notes portant Accord de Septieme; ce qui ſuffit pour s'expliquer, & prévient la confuſion.

DOMINANTE, dans le Plain-Chant, eſt la Note que l'on rebat le plus ſouvent, à quelque Degré que l'on ſoit de la Tonique. Il y a dans le Plain-Chant *Dominante* & *Tonique*, mais point de Médiante.

DORIEN, *adj.* Le Mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la Muſique des Grecs, & c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appellés authentiques.

Le caractere de ce Mode étoit ſérieux & grave, mais d'une gravité tempérée; ce qui le rendoit propre pour la guerre & pour les ſujets de Religion.

Platon regarde la majeſté du Mode *Dorien* comme très-propre à conſerver les bonnes mœurs, & c'eſt pour cela qu'il en permet l'uſage dans ſa République.

Il s'appelloit *Dorien* parce que c'étoit chez les Peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en uſage. On attribue l'invention de ce Mode à Thamiris de Thrace, qui, ayant eu le malheur de défier les Muſes & d'être vaincu, fut privé par elles de la Lyre & des yeux.

Double, *adj.* Intervalles *Doubles* ou *redoublés* ſont tous ceux qui excedent l'étendue de l'Octave. En ce ſens la Dixieme eſt *double* de la Tierce, & la Douzieme *double* de la Quinte. Quelques-uns donnent auſſi le nom d'Intervalles *doubles* à ceux qui ſont compoſés de deux Intervalles égaux, comme la Fauſſe-Quinte qui eſt compoſée de deux Tierces mineures.

Double, *ſ. m.* On appelle *Doubles*, des Airs d'un Chant ſimple en lui-même, qu'on figure & qu'on double par l'addition de pluſieurs Notes qui varient & ornent le Chant ſans le gâter. C'eſt ce que les Italiens appellent *Variazioni.* (Voyez Variations.)

Il y a cette différence des *Doubles* aux broderies ou Fleurtis, que ceux-ci ſont à la liberté du Muſicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plaît, pour reprendre le ſimple. Mais le *Double* ne ſe quitte point; & ſi-tôt qu'on l'a commencé, il faut le pourſuivre juſqu'à la fin de l'Air.

Double eſt encore un mot employé à l'Opéra de Paris, pour déſigner les Acteurs en ſous-ordre, qui remplacent les premiers Acteurs dans les rôles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorſqu'un Opéra eſt ſur ſes fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un Opéra en *Doubles* pour concevoir ce que c'eſt qu'un tel Spectacle, & quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en

cet état. Tout le zele des bons Citoyens François bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, suffit à peine pour tenir à ce détestable charivari.

DOUBLER, *v. a. Doubler* un Air, c'est y faire des Doubles; *Doubler* un rôle, c'est y remplacer l'Acteur principal. (Voyez DOUBLE.)

DOUBLE-CORDE, *s. f.* Maniere de jeu sur le Violon, laquelle consiste à toucher deux cordes à la fois faisant deux Parties différentes. La Double-corde *fait souvent beaucoup d'effet. Il est difficile de jouer très-juste sur la* Double-corde.

DOUBLE-CROCHE, *s. f.* Note de Musique qui ne vaut que le quart d'une Noire, ou la moitié d'une Croche. Il faut par conséquent seize *Doubles-croches* pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Tems. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir la figure de la *Double-croche* liée ou détachée dans la figure 9. de la Planche D. Elle s'appelle *Double-croche*, à cause du double crochet qu'elle porte à sa queue, & qu'il faut pourtant bien distinguer du Double-crochet proprement dit, qui fait le sujet de l'Article suivant.

DOUBLE CROCHET, *s. m.* Signe d'abréviation qui marque la division des Notes en Doubles-croches, comme le simple Crochet marque leur division en Croches simples. (Voyez CROCHET.)

Voyez aussi la figure & l'effet du *Double-crochet*, Figure 10. de la Planche D. à l'exemple B.

Double-Emploi, *f. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manieres dont on peut confidérer & traiter l'Accord de fous-Dominante; favoir, comme Accord fondamental de Sixte-ajoutée, ou comme Accord de grande-Sixte, renverfé d'un Accord fondamental de Septieme. En effet, ces deux Accords portent exactement les mêmes Notes, fe chiffrent de même, s'emploient fur les mêmes cordes du Ton; de forte que fouvent on ne peut difcerner celui que l'Auteur a voulu employer, qu'à l'aide de l'Accord fuivant qui le fauve, & qui eft différent dans l'un & dans l'autre cas.

Pour faire ce difcernement on confidere le progrès diatonique des deux Notes qui font la Quinte & la Sixte, & qui, formant entr'elles un Intervalle de Seconde font l'une ou l'autre la Diffonnance de l'Accord. Or ce progrès eft déterminé par le mouvement de la Baffe. Si donc, de ces deux Notes, la fupérieure eft diffonnante, elle montera d'un Degré dans l'Accord fuivant, l'inférieure reftera en place, & l'Accord fera une Sixte-ajoutée. Si c'eft l'inférieure qui eft diffonnante, elle defcendra dans l'Accord fuivant, la fupérieure reftera en place, & l'Accord fera celui de grande-Sixte. Voyez les deux cas du *Double-emploi*, Planche D. Fig. 12.

A l'égard du Compofiteur, l'ufage qu'il peut faire du *Double-emploi* eft de confidérer l'Accord qui le comporte fous une face pour y entrer &

ſous l'autre pour en ſortir ; de ſorte qu'y étant arrivé comme à un Accord de Sixte-ajoutée, il le ſauve comme un Accord de grande-Sixte, & réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux uſages du *Double-emploi* eſt de pouvoir porter la ſucceſſion diatonique de la Gamme juſqu'à l'Octave, ſans changer de Mode, du moins en montant ; car en deſcendant on en change. On trouvera, (*Planche* D. *Fig.* 13.) l'exemple de cette Gamme & de ſa Baſſe-fondamentale. Il eſt évident, ſelon le ſyſtême de M. Rameau, que toute la ſucceſſion harmonique qui en réſulte eſt dans le même Ton ; car on n'y emploie à la rigueur, que les trois Accords, de la Tonique, de la Dominante, & de la ſous-Dominante ; ce dernier donnant par le *Double-emploi* celui de Septieme de la ſeconde Note, qui s'emploie ſur la Sixieme.

A l'égard de ce qu'ajoute M. d'Alembert dans ſes Elémens de Muſique, *page* 80. & qu'il répete dans l'Encyclopédie, Article *Double-emploi* ; ſavoir, que l'Accord de Septieme *re fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renverſé de *fa la ut re*, ne peut être ſuivi de l'Accord *ut mi ſol ut*, je ne puis être de ſon avis ſur ce point.

La preuve qu'il en donne eſt que la Diſſonnance *ut* du premier Accord ne peut être ſauvée dans le ſecond ; & cela eſt vrai, puiſqu'elle reſte en place : mais dans cet Accord de Septieme

re fa la ut renversé de cet Accord *fa la ut re* de Sixte ajoutée, ce n'est point *ut*, mais *re* qui est la Dissonnance; laquelle, par conséquent, doit être sauvée en montant sur *mi*, comme elle fait réellement dans l'Accord suivant; tellement que cette marche est forcée dans la Basse même, qui de *re* ne pourroit sans faute retourner à *ut*, mais doit monter à *mi* pour sauver la Dissonnance.

M. d'Alembert fait voir ensuite que cet Accord *re fa la ut*, précédé & suivi de celui de la Tonique, ne peut s'autoriser par le *Double-emploi*; & cela est encore très-vrai, puisque cet Accord quoique chiffré d'un 7, n'est traité comme Accord de Septieme, ni quand on y entre, ni quand on en sort, ou du moins qu'il n'est point nécessaire de le traiter comme tel, mais simplement comme un renversement de la Sixte-ajoutée, dont la Dissonnance est à la Basse; sur quoi l'on ne doit pas oublier que cette Dissonnance ne se prépare jamais. Ainsi, quoique dans un tel passage il ne soit pas question du *Double-emploi*, que l'Accord de Septieme n'y soit qu'apparent & impossible à sauver dans les regles, cela n'empêche pas que le passage ne soit bon & régulier, comme je viens de le prouver aux Théoriciens, & comme je vais le prouver aux Artistes, par un exemple de ce passage, qui sûrement ne sera condamné d'aucun d'eux, ni justifié

par aucune autre Baſſe - fondamentale que la mienne. (Voyez *Planche* D. *Fig.* 14.)

J'avoue que ce renverſement de l'Accord de Sixte-ajoutée, qui tranſporte la Diſſonnance à la Baſſe, a été blâmé par M. Rameau : cet Auteur, prenant pour Fondamental l'Accord de Septieme qui en réſulte, a mieux aimé faire deſcendre diatoniquement la Baſſe - Fondamentale, & ſauver une Septieme par une autre Septieme, que d'expliquer cette Septieme par un renverſement. J'avois relevé cette erreur & beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis long - tems avoient paſſé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ſes Elémens de Muſique ; de ſorte que ce n'eſt pas ſon ſentiment que j'attaque, c'eſt le mien que je défends.

Au reſte, on ne ſauroit uſer avec trop de réſerve du *Double - emploi*, & les plus grands Maîtres ſont les plus ſobres à s'en ſervir.

Double - Fugue, *ſ. f.* On fait une *Double-Fugue*, lorſqu'à la ſuite d'une Fugue déja annoncée, on annonce une autre Fugue d'un deſſein tout différent ; & il faut que cette ſeconde Fugue ait ſa réponſe & ſes rentrées ainſi que la premiere ; ce qui ne peut guere ſe pratiquer qu'à quatre Parties. (Voyez Fugue.) On peut, avec plus de Parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes Fugues : mais la confuſion eſt toujours à craindre, & c'eſt

alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, obſerver autant qu'il eſt poſſible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre; ſur-tout la premiere fois, que leur progreſſion ſoit renverſée, qu'elles ſoient caractériſées différemment, & que ſi elles ne peuvent être entendues enſemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles ſont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres; ce ſont les ſemelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes Coureurs pour les faire courir plus légérement quand ils en ſont délivrés.

DOUBLE-OCTAVE, *ſ. f.* Intervalle compoſé de deux Octaves, qu'on appelle autrement *Quinzieme*, & que les Grecs appelloient *Diſdiapaſon.*

La *Double-Octave* eſt en raiſon doublée de l'Octave ſimple, & c'eſt le ſeul Intervalle qui ne change pas de nom en ſe compoſant avec lui-même.

DOUBLE-TRIPLE. Ancien nom de la Triple de Blanches ou de la Meſure à trois pour deux, laquelle ſe bat à trois Tems, & contient une Blanche pour chaque Tems. Cette Meſure n'eſt plus en uſage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

DOUX, *adj. pris adverbialement.* Ce mot en Muſique eſt oppoſée à *Fort*, & s'écrit au-deſſus des Portées pour la Muſique Françoiſe, & au-deſſous pour l'Italienne dans les endroits où l'on

veut faire diminuer le bruit, tempérer & radoucir l'éclat & la véhémence du Son, comme dans les Echos, & dans les Parties d'Accompagnement. Les Italiens écrivent *Dolce* & plus communément *Piano* dans le même sens; mais leurs Puristes en Musique soutiennent que ces deux mots ne sont pas synonymes, & que c'est par abus que plusieurs Auteurs les emploient comme tels. Ils disent que *Piano* signifie simplement une modération de son, une diminution de bruit; mais que *Dolce* indique, outre cela, une maniere de jouer *più soave*, plus douce, plus liée, & répondant à-peu-près au mot *Louré* des François.

Le *Doux* a trois nuances qu'il faut bien distinguer; savoir le *Demi-jeu*, le *Doux*, & le *très-Doux*. Quelque voisines que paroissent être ces trois nuances, un Orchestre entendu les rend très-sensibles & très-distinctes.

DOUZIEME, *s. f.* Intervalle composé de onze Degrés conjoints, c'est-à-dire de Douze Sons diatoniques en comptant les deux extrêmes: c'est l'Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

Toute corde sonore rend, avec le Son principal, celui de la *Douzieme*, plutôt que celui de la Quinte, parce que cette *Douzieme* est produite par une aliquote de la corde entiere qui est le tiers; au lieu que les deux tiers, qui donneroient la Quinte, ne sont pas une aliquote de cette même corde.

DRAMATIQUE, *adj.* Cette épithete se donne à la Musique imitative, propre aux pieces de Théatre qui se chantent, comme les Opéra. On l'appelle aussi Musique Lyrique. (Voyez IMITATION.)

DUO, *s. m.* Ce nom se donne en général à toute Musique à deux Parties; mais on en restreint aujourd'hui le sens à deux Parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples Accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *Duo* une Musique à deux Voix, quoiqu'il y ait une troisieme Partie pour la Basse-continue, & d'autres pour la Symphonie. En un mot, pour constituer un *Duo* il faut deux Parties principales, entre lesquelles le Chant soit également distribué.

Les regles du *Duo* & en général de la Musique à deux parties, sont les plus rigoureuses pour l'Harmonie; on y défend plusieurs passages, plusieurs mouvemens qui seroient permis à un plus grand nombre de parties; car tel passage ou tel Accord qui plaît à la faveur d'un troisieme ou d'un quatrieme Son, sans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs, on ne seroit pas pardonnable de mal choisir, n'ayant que deux Sons à prendre dans chaque Accord. Ces regles étoient encore bien plus severes autrefois; mais on s'est relaché sur tout cela dans ces derniers tems où tout le monde s'est mis à composer.

On peut envisager le *Duo* sous deux aspects; savoir, simplement comme un Chant à deux Par-

ties, tel par exemple que le premier verſet du *Stabat* de Pergolèſe, *Duo* le plus parfait & le plus touchant qui ſoit ſorti de la plume d'aucun Muſicien; ou comme partie de la Muſique imitative & théatrale, tels que ſont les *Duo* des Scenes d'Opéra. Dans l'un & dans l'autre cas, le *Duo* eſt de toutes les ſortes de Muſique celle qui demande le plus de goût, de choix, & la plus difficile à traiter ſans ſortir de l'unité de Mélodie. On me permettra de faire ici quelques obſervations ſur le *Duo* Dramatique, dont les difficultés particulieres ſe joignent à celles qui ſont communes à tous les *Duo*.

L'Auteur de la Lettre ſur l'Opéra d'*Omphale* a ſenſément remarqué que les *Duo* ſont hors de la nature dans la Muſique imitative; car rien n'eſt moins naturel que de voir deux perſonnes ſe parler à la fois durant un certain tems, ſoit pour dire la même choſe, ſoit pour ſe contredire, ſans jamais s'écouter ni ſe répondre; & quand cette ſuppoſition pourroit s'admettre en certains cas, ce ne ſeroit pas du moins dans la Tragédie, où cette indécence n'eſt convenable ni à la dignité des perſonnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur ſuppoſe. Il n'y a donc que les tranſports d'une paſſion violente qui puiſſent porter deux Interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois; & même, en pareil cas, il eſt très-ridicule que ces diſcours ſimultanés ſoient prolongés

longés de maniere à faire une ſuite chacun de leur côté.

Le premier moyen de ſauver cette abſurdité eſt donc de ne placer les *Duo* que dans des ſituations vives & touchantes, où l'agitation des Interlocuteurs les jette dans une ſorte de délire capable de faire oublier aux Spectateurs & à eux-mêmes ces bienſéances théatrales qui renforcent l'illuſion dans les ſcenes froides, & la détruiſent dans la chaleur des paſſions. Le ſecond moyen eſt de traiter le plus qu'il eſt poſſible le *Duo* en Dialogue. Ce Dialogue ne doit pas être phraſé & diviſé en grandes périodes comme celui du Récitatif, mais formé d'interrogations, de réponſes, d'exclamations vives & courtes, qui donnent occaſion à la Mélodie de paſſer alternativement & rapidement d'une Partie à l'autre, ſans ceſſer de former une ſuite que l'oreille puiſſe ſaiſir. Une troiſieme attention eſt de ne pas prendre indifféremment pour ſujets toutes les paſſions violentes; mais ſeulement celles qui ſont ſuſceptibles de la Mélodie douce & un peu contraſtée convenable au *Duo*, pour en rendre le chant accentué & l'Harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop vîte; on ne diſtingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *Duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'inſultes conviendroit mieux à des Bouviers qu'à des Héros, & cela reſſemble tout-à-fait aux fanfarona-

des de gens qui veulent ſe faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaînes*, de *flammes*; jargon plat & froid que la paſſion ne connut jamais, & dont la bonne Muſique n'a pas plus beſoin que la bonne Poéſie. L'inſtant d'une ſéparation, celui où l'un des deux Amans va à la mort ou dans les bras d'un autre; le retour ſincere d'un infidele; le touchant combat d'une mere & d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laiſſe pas de verſer des larmes délicieuſes; voilà les vrais ſujets qu'il faut traiter en *Duo* avec cette ſimplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les Théatres Lyriques ſavent combien ce ſeul mot *addio* peut exciter d'attendriſſement & d'émotion dans tout un Spectacle. Mais ſi-tôt qu'un trait d'eſprit ou un tour phraſé ſe laiſſe appercevoir, à l'inſtant le charme eſt détruit, & il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des obſervations qui regardent le Poete. A l'égard du Muſicien, c'eſt à lui de trouver un chant convenable au ſujet, & diſtribué de telle ſorte que, chacun des Interlocuteurs parlant à ſon tour, toute la ſuite du Dialogue ne forme qu'une Mélodie, qui, ſans changer de ſujet, ou du moins ſans altérer le mouvement, paſſe dans ſon progrès d'une Partie à l'autre, ſans ceſſer d'être une & ſans enjam-

ber. Les *Duo* qui font le plus d'effet sont ceux des Voix égales, parce que l'Harmonie en est plus rapprochée; & entre les Voix égales, celles qui font le plus d'effet sont les Dessus, parce que leur Diapason plus aigu se rend plus distinct, & que le Son en est plus touchant. Aussi les *Duo* de cette espece sont-ils les seuls employés par les Italiens dans leurs Tragédies, & je ne doute pas que l'usage des Castrati dans les rôles d'hommes ne soit dû en partie à cette observation. Mais quoiqu'il doive y avoir égalité entre les Voix, & unité dans la Mélodie, ce n'est pas à dire que les deux Parties doivent être exactement semblables dans leur tour de chant : car outre la diversité des styles qui leur convient, il est très-rare que la situation des deux Acteurs soit si parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs sentimens de la même maniere : ainsi le Musicien doit varier leur Accent & donner à chacun des deux le caractere qui peint le mieux l'état de son ame, sur-tout dans le Récit alternatif.

Quand on joint ensemble les deux Parties, (ce qui doit se faire rarement & durer peu,) il faut trouver un Chant susceptible d'une marche par Tierces ou par Sixtes, dans lequel la seconde Partie fasse son effet sans distraire de la premiere. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.) Il faut garder la dureté des Dissonnances, les Sons perçans & renforcés, le *Fortissimo* de l'Orchestre

pour des inſtans de déſordre & de tranſports où les Acteurs, ſemblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout ſpectateur ſenſible, & lui font éprouver le pouvoir de l'Harmonie ſobrement ménagée; mais ces inſtans doivent être rares, courts & amenés avec art. il faut, par une Muſique douce & affectueuſe, avoir déja diſpoſé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'une & l'autre ſe prêtent à ces ébranlemens violens, & il faut qu'ils paſſent avec la rapidité qui convient à notre foibleſſe; car quand l'agitation eſt trop forte, elle ne peut durer, & tout ce qui eſt au-delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre par-tout aſſez clairement dans cet Article, je crois devoir y joindre un exemple ſur lequel le Lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aiſément. Il eſt tiré de l'Olympiade de M. Métaſtaſio; les curieux feront bien de chercher dans la Muſique du même Opéra, par Pergolèſe, comment ce premier Muſicien de ſon tems & du nôtre a traité ce *Duo* dont voici le ſujet.

Mégaclès s'étant engagé à combattre pour ſon ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Ariſtée, retrouve dans cette même Ariſtée la maîtreſſe qu'il adore. Charmée du combat qu'il va ſoutenir & qu'elle attribue à ſon amour pour elle, Ariſtée lui dit à ce ſujet les

choſes les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement; mais avec le déſeſpoir ſecret de ne pouvoir retirer ſa parole, ni ſe diſpenſer de faire, aux dépens de tout ſon bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Ariſtée, alarmée de la douleur qu'elle lit dans ſes yeux, & que confirment ſes diſcours équivoques & interrompus, lui témoigne ſon inquiétude, & Mégaclès ne pouvant plus ſupporter, à la fois, ſon déſeſpoir & le trouble de ſa maitreſſe, part ſans s'expliquer & la laiſſe en proie aux plus vives craintes. C'eſt dans cette ſituation qu'ils chantent le *Duo* ſuivant.

MÉGACLÈS.

Mia vita . . . . . . addio.
Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.

Perchè coſi mi dici,
Anima mia, perchè?

MÉGACLÈS.

Taci, bell' Idol mio.

ARISTÉE.

Parla, mio dolce amor.

ENSEMBLE.

MÉGACLÈS. *Ah! che parlando,* } *oh Dio!*
ARISTÉE. *Ah! che tacendo,* }
Tu mi traffigi il cor!

ARISTÉE, *à part.*
Veggio languir chi adoro;
Ne intendo il ſuo languir!
MÉGACLÈS, *à part.*
Di geloſia mi moro,
E non lo poſſo dir!
ENSEMBLE.
Chi mai provò di queſto
Affanno più funeſto,
Più barbaro dolor?

Bien que tout ce Dialogue ſemble n'être qu'une ſuite de la Scene, ce qui le raſſemble en un ſeul *Duo*, c'eſt l'unité de deſſein par laquelle le Muſicien en réunit toutes les Parties, ſelon l'intention du Poëte.

A l'égard des *Duo* Bouffons qu'on emploie dans les Intermedes & autres Opéra Comiques, ils ne ſont pas communément à Voix égales, mais entre Baſſe & Deſſus. S'ils n'ont pas le pathétique des *Duo* tragiques, en revanche ils ſont ſuſceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens & de caracteres plus marqués. Toute la gentilleſſe de la coquetterie, toute la charge des rôles à manteaux; tout le contraſte des ſottiſes de notre ſexe & de la ruſe de l'autre, enfin toutes les idées acceſſoires dont le ſujet eſt ſuſceptible; ces choſes peuvent concourir toutes à jetter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *Duo*, dont les regles ſont d'ailleurs les mê-

mes que des précédens, en ce qui regarde le Dialogue & l'unité de Mélodie. Pour trouver un *Duo* comique parfait à mon gré dans toutes ses Parties, je ne quitterai point l'Auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples, mais je citerai le premier *Duo* de la *Serva Patrona: lo conosco a quegl' occhietti*, *&c.* & je le citerai hardiment comme un modele de Chant agréable, d'unité de Mélodie, d'Harmonie simple, brillante & pure, d'accent, de dialogue & de goût; auquel rien ne peut manquer, quand il sera bien rendu, que des auditeurs qui sachent l'entendre & l'estimer ce qu'il vaut.

‡ DUPLICATION, *s. f.* Terme de Plain-Chant. L'Intonation par *Duplication* se fait par une sorte de Périélèse, en doublant la pénultieme Note du mot qui termine l'Intonation; ce qui n'a lieu que lorsque cette pénultieme Note est immédiatement au-dessous de la derniere. Alors la *Duplication* sert à la marquer davantage, en maniere de Note sensible.

DUR, *adj.* On appelle ainsi tout ce qui blesse l'oreille par son âpreté. Il y a des Voix *Dures* & glapissantes, des Instrumens aigres & *Durs*, des compositions *Dures*. La *Dureté* du Béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *Dur*. Il y a des Intervalles *Durs* dans la Mélodie; tel est le progrès Diatonique des trois Tons, soit en montant soit en descendant; & telles sont en général toutes les Fausses-Relations. Il y a dans l'Har-

monie des Accords *Durs* ; tels que ſont le Triton, la Quinte ſuperflue, & en général toutes les Diſſonnances majeures. La *Dureté* prodiguée révolte l'oreille & rend une Muſique déſagréable ; mais ménagée avec art, elle ſert au clair-obſcur, & ajoute à l'expreſſion.

E.

E *ſi mi*, E *la mi*, ou ſimplement E. Troiſieme Son de la Gamme de l'Arétin, que l'on appelle autrement *Mi* (Voyez GAMME.)

ECBOLE, ou *Elévation*. C'étoit, dans les plus anciennes Muſiques Grecques, une altération du Genre Enharmonique, lorſqu'une Corde étoit accidentellement élevée de cinq Dièſes au-deſſus de ſon Accord ordinaire.

E'CHELLE', *ſ. f.* C'eſt le nom qu'on a donné à la ſucceſſion Diatonique des ſept Notes, *ut re mi fa ſol la ſi*, de la Gamme notée, parce que ces Notes ſe trouvent rangées en maniere d'Echelons ſur les Portées de notre Muſique.

Cette énumération de tous les Sons Diatoniques de notre Syſtême, rangés par ordre, que nous appellons *Echelle*, les Grecs dans le leur l'appelloient Tétracorde, parce qu'en effet leur *Echelle* n'étoit compoſée que de quatre Sons qu'ils répétoient de Tétracorde en Tétracorde, comme nous faiſons d'Octave en Octave. (Voyez TE'TRACORDE.)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les Tétracordes des Anciens en un Eptacorde ou Systême de sept Notes; au bout desquelles, commençant une autre Octave, on trouve des Sons semblables répétés dans le même ordre. Cette découverte est très-belle, & il semblera singulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'Octave, aient cru, malgré cela, devoir rester attachés à leurs Tétracordes. Grégoire exprima ces sept Notes avec les sept premieres lettres de l'Alphabet Latin. Gui Arétin donna des noms aux six premieres; mais il négligea d'en donner un à la septieme, qu'en France on a depuis appellée *si*, & qui n'a point encore d'autre nom que *B mi*, chez la plupart des Peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des Tons & sémi-Tons dont l'*Echelle* est composée, soient des choses purement arbitraires, & qu'on eût pu, par d'autres divisions tout aussi bonnes, donner aux Sons de cette *Echelle* un ordre & des rapports différens. Notre Systême Diatonique est le meilleur à certains égards, parce qu'il est engendré par les Consonnances & par les différences qui sont entr'elles. „ Que l'on ait entendu plusieurs fois ", dit M. Sauveur, „ l'Accord de la Quinte & celui de la Quarte, on „ est porté naturellement à imaginer la différen- „ ce qui est entr'eux; elle s'unit & se lie avec „ eux dans notre esprit & participe à leur agré-

„ ment : voilà le Ton majeur. Il en va de mê-
„ me du Ton mineur, qui eſt la différence de
„ de la Tierce mineure à la Quarte, & du ſémi-
„ Ton majeur, qui eſt celle de la même Quarte
„ à la Tierce majeure." Or le Ton majeur, le Ton mineur & le ſémi-Ton majeur ; voilà les Degrés Diatoniques dont notre *Echelle* eſt compoſée ſelon les rapports ſuivans.

Ton majeur.	Ton mineur.	Sémi Ton majeur.	Ton majeur.	Ton mineur.	Ton majeur.	Sémi-Ton majeur.
Ut — *Re*	*Re* — *Mi*	*Mi* — *Fa*	*Fa* — *Sol*	*Sol* — *La*	*La* — *Si*	*Si* — *Ut.*
$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$

Pour faire la preuve de ce calcul, il faut compoſer tous les rapports compris entte deux termes conſonnans, & l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la Conſonnance ; & ſi l'on réunit tous les termes de l'*Echelle*, ou trouvera le rapport total en raiſon ſous-double ; c'eſt-à-dire, comme 1 eſt à 2 : ce qui eſt en effet le rapport exact des deux termes extrêmes ; c'eſt-à-dire de l'*ut* à ſon Octave.

L'*Echelle* qu'on vient de voir eſt celle qu'on nomme naturelle ou Diatonique ; mais les modernes, diviſant ſes Degrés en d'autres Intervalles

plus petits, en ont tiré une autre *Echelle* qu'ils ont appellée *Echelle* ſémi-Tonique ou chromatique, parce qu'elle procede par ſémi-Tons.

Pour former cette *Echelle*, on n'a fait que partager en deux Intervalles égaux ou ſuppoſés tels, chacun des cinq Tons entiers de l'Octave, ſans diſtinguer le Ton majeur du Ton mineur; ce qui, avec les deux ſémi-Tons majeurs qui s'y trouvoient déja, fait une ſucceſſion de douze ſémi-Tons ſur treize Sons conſécutifs d'une Octave à l'autre.

L'uſage de cette *Echelle* eſt de donner les moyens de moduler ſur telle Note qu'on veut choiſir pour fondamentale, & de pouvoir, non-ſeulement faire ſur cette Note un Intervalle quelconque, mais y établir une *Echelle* Diatonique, ſemblable à l'*Echelle* Diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'eſt contenté d'avoir pour Tonique une Note de la Gamme, priſe à volonté, ſans s'embarraſſer ſi les Sons par leſquels devoit paſſer la Modulation, étoient avec cette Note, & entr'eux dans les rapports convenables, l'*Echelle* ſémi-Tonique étoit peu néceſſaire; quelque *fa* Dièſe, quelque *ſi* Bémol compoſoient ce qu'on appelloit les *Feintes* de la Muſique: c'étoient ſeulement deux touches à ajouter au Clavier Diatonique. Mais depuis qu'on a cru ſentir la néceſſité d'établir entre les divers Tons une ſimilitude parfaite, il a fallu touver des moyens de tranſporter les memes Chants & les mêmes In-

tervalles plus haut ou plus bas, ſelon le Ton que l'on choiſiſſoit. L'*Echelle* Chromatique eſt donc devenue d'une néceſſité indiſpenſable ; & c'eſt par ſon moyen qu'on porte un Chant ſur tel degré du Clavier que l'on veut choiſir, & qu'on le rend exactement ſur cette nouvelle poſition tel qu'il peut avoir été imaginé pour un autre.

Ces cinq Sons ajoutés ne forment pas dans la Muſique de nouveaux Degrés : mais ils ſe marquent tous ſur le Degré le plus voiſin, par un Bémol ſi le Degré eſt plus haut, par un Dièſe s'il eſt plus bas : & la Note prend toujours le nom du Degré ſur lequel elle eſt placée. (Voyez BÉMOL & DIÈSE.)

Pour aſſigner maintenant les rapports de ces nouveaux Intervalles, il faut ſavoir que les deux Parties ou ſémi-Tons qui compoſent le Ton majeur, ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 128 à 135 ; & que les deux qui compoſent auſſi le Ton mineur ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 24 à 25 : de ſorte qu'en diviſant toute l'Octave ſelon l'*Echelle* ſémi-Tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la *Planche* L. *Fig.* 1.

Mais il faut remarquer que cette diviſion, tirée de M. Malcolm, paroît à bien des égards manquer de juſteſſe. Premiérement, les ſémi-Tons qui doivent être mineurs y ſont majeurs, & celui du *ſol* Dièſe au *la*, qui doit être ma-

jeur y eſt mineur. En ſecond lieu, pluſieurs Tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* Dièſe, & du *mi* au *ſol* Dièſe, y ſont trop fortes d'un Comma ; ce qui doit les rendre inſupportables. Enfin le ſémi-Ton moyen y étant ſubſtitué au ſémi-Ton maxime, donne des Intervalles faux par-tout où il eſt employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce ſémi-Ton moyen eſt plus grand que le majeur même ; c'eſt-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. (Voyez SÉMI-TON.)

Une diviſion meilleure & plus naturelle feroit donc de partager le Ton majeur en deux ſémi-Tons, l'un mineur de 24 à 25, & l'autre maxime de 25 à 27, laiſſant le Ton mineur diviſé en deux ſémi-Tons, l'un majeur & l'autre mineur, comme dans la Table ci-deſſus.

Il y a encore deux autres *Echelles* ſémi-Toniques, qui viennent de deux autres manieres de diviſer l'Octave par ſémi-Tons.

La premiere ſe fait en prenant une moyenne Harmonique ou Arithmétique entre les deux termes du Ton majeur, & une autre entre ceux du Ton mineur, qui diviſe l'un & l'autre Ton en deux ſémi-Tons preſque égaux : ainſi le Ton majeur $\frac{8}{9}$ eſt diviſé en $\frac{16}{17}$ & $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres repréſentant les longueurs des Cordes ; mais quand ils repréſentent les vibrations, les longueurs des Cordes ſont réciproques & en proportion harmonique, comme 1

$\frac{16}{17}$ $\frac{8}{9}$, ce qui met le plus grand ſémi-Ton au grave.

De la même maniere le Ton mineur $\frac{9}{10}$ ſe diviſe arithmétiquement en deux ſémi-Tons $\frac{18}{19}$ & $\frac{19}{20}$, ou réciproquement 1 $\frac{18}{19}$ $\frac{9}{10}$: mais cette derniere diviſion n'eſt pas harmonique.

Toute l'Octave ainſi calculée donne les rapports exprimés dans la *Planche* L. *Fig.* 2.

M. Salmon rapporte, dans les Tranſactions Philoſophiques, qu'il a fait devant la Société Royale une expérience de cette *Echelle* ſur des Cordes diviſées exactement ſelon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres Inſtrumens touchés par les meilleures mains. M. Malcolm ajoute qu'ayant calculé & comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *Echelle*, que dans la précédente ; mais que les erreurs étoient conſidérablement moindres ; ce qui fait compenſation.

Enfin l'autre *Echelle* ſémi-Tonique eſt celle des Ariſtoxéniens, dont le P. Merſenne a traité fort au long, & que M. Rameau a tenté de renouveller dans ces derniers tems. Elle conſiſte à diviſer géométriquement l'Octave par onze moyennes proportionnelles en douze ſémi-Tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en ſont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progreſſion entre les extrêmes 1 & 2. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

Comme au Genre Diatonique & au Chromatique, les Harmonistes en ajoutent un troisieme, savoir l'Enharmonique, ce troisieme Genre doit avoir aussi son *Echelle*, du moins par supposition : car quoique les Intervalles vraiment Enharmoniques n'existent point dans notre Clavier, il est certain que tout passage Enharmonique les suppose, & que l'esprit corrigeant sur ce point la sensation de l'oreille, ne passe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet Intervalle sous entendu. Si chaque Ton étoit exactement composé de deux sémi-Tons mineurs, tout Intervalle Enharmonique seroit nul, & ce Genre n'existeroit pas. Mais comme un Ton mineur même contient plus de deux sémi-Tons mineurs, le complément de la somme de ces deux sémi-Tons au Ton ; c'est-à-dire l'espace qui reste entre le Dièse de la Note inférieure, & le Bémol de la supérieure, est précisément l'Intervalle Enharmonique, appellé communément Quart-de-Ton. Ce Quart-de-Ton est de deux especes, savoir l'Enharmonique majeur & l'Enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot QUART-DE-TON.

Cette explication doit suffire à tout Lecteur pour concevoir aisément l'*Echelle* Enharmonique que j'ai calculée & insérée dans la *Planche* L. *Fig*. 3. Ceux qui chercheront de plus grands éclaircissemens sur ce point, pourront lire le mot ENHARMONIQUE.

ECHO, *s. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, & qui par-là se répete & se renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son.*

On apelle aussi *Echo* le lieu où la répétition se fait entendre.

On distingue les *Echos* pris en ce sens, en deux especes; savoir :

1°. L'*Echo simple* qui ne répete la voix qu'une fois, & 2°. l'*Echo double* ou *multiple* qui répete les mêmes Sons deux ou plusieurs fois.

Dans les *Echos* simples il y en a de Toniques, c'est-à-dire, qui ne répetent que le Son musical & soutenu; & d'autres Syllabiques, qui répetent aussi la voix parlante.

On peut tirer parti des *Echos* multiples, pour former des Accords & de l'Harmonie avec une seule Voix, & en faisant entre la Voix & l'*Echo* une espece de Canon dont la Mesure doit être réglée sur le Tems qui s'écoule entre les Sons prononcés & les mêmes Sons répétés. Cette maniere de faire un Concert à soi tout seul, devroit, si le Chanteur étoit habile, & l'*Echo* vigoureux, paroître étonnante & presque magique aux Auditeurs non prévenus.

Le nom d'*Echo* se transporte en Musique à ces sortes d'Airs ou de Pieces dans lesquelles, à l'imitation de l'*Echo*, l'on répete de tems en tems, & fort doux, un certain nombre de Notes. C'est sur l'Orgue qu'on emploie le plus communément cette maniere de jouer, à cause

de

de la facilité qu'on a de faire des *Echos* ſur le Poſitif; on peut faire auſſi des *Echos* ſur le Claveſſin, au moyen du petit Clavier.

L'Abbé Broſſard dit qu'on ſe ſert quelquefois du mot *Echo* en la place de celui de *Doux* ou *Piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la Voix ou le Son de l'Inſtrument, comme pour faire un *Echo*. Cet uſage ne ſubſiſte plus.

E'CHOMETRE, *ſ. m.* Eſpece d'Echelle graduée, ou de Regle diviſée en pluſieurs parties, dont on ſe ſert pour meſurer la durée ou longueur des Sons, pour déterminer leurs valeurs diverſes, & même les rapports de leurs Intervalles.

Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son*, & de μέτρον, *Meſure.*

Je n'entreprendrai pas la deſcription de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun uſage, & qu'il n'y a de bon *Echometre* qu'une oreille ſenſible & une longue habitude de la Muſique. Ceux qui voudront en ſavoir là-deſſus davantage, peuvent conſulter le Mémoire de Monſieur Sauveur, inſéré dans ceux de l'Académie des Siences *année* 1701. Ils y trouveront deux Echelles de cette eſpece; l'un de M. Sauveur, & l'autre de M. Loulié. (Voyez auſſi l'article CHRONOMETRE.)

ECLYSE, *ſ. f.* Abaiſſement. C'étoit, dans les plus anciennes Muſiques Grecques, une altération dans le Genre Enharmonique, lorſqu'une corde étoit accidentellement abaiſſée de trois

Diéses au-dessous de son Accord ordinaire. Ainsi l'*Eclyse* étoit le contraire du *Spondéasme*

ECMÈLE, *adj.* Les Sons *Ecmèles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de Mélodie ; par opposition aux Sons *Emmèles* ou Musicaux.

EFFET, *s. m.* Impression agréable & forte que produit une excellente Musique sur l'oreille & l'esprit des écoutans : ainsi le seul mot *Effet* signifie en Musique un grand & bel *Effet*. Et non-seulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*Effet* ; mais on y distinguera, sous le nom de *choses d'Effet*, toutes celles où la sensation produite paroît supérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître sur le papier les choses d'*Effet* ; mais il n'y a que le Génie qui les trouve. C'est le défaut des mauvais Compositeurs & de tous les Commençans, d'entasser Parties sur Parties, Instrumens sur Instrumens, pour trouver l'*Effet* qui les fuit, & d'ouvrir, comme disoit un Ancien, une grande bouche pour souffler dans une petite Flûte. Vous diriez, à voir leurs Partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des *Effets* prodigieux, & si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite Musique maigre, chétive, confuse, sans *Effet*, & plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire l'œil cher-

che ſur les partitions des grands Maîtres ces *Effets* ſublimes & raviſſans que produit leur Muſique exécutée. C'eſt que les menus détails ſont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne vous amuſe point par des foules d'objets petits & puériles, mais qu'il vous émeut par de grands *Effets*, & que la force & la ſimplicité réunies forment toujours ſon caractere.

E'GAL, *adj.* Nom donné par les Grecs au Syſtême d'Ariſtoxène, parce que cet Auteur diviſoit généralement chacun de ces Tétracordes en trente parties égales, dont il aſſignoit enſuite un certain nombre à chacune des trois diviſions du Tétracorde, ſelon le Genre & l'eſpece du Genre qu'il vouloit établir. (Voyez GENRE, SYSTEME.)

E'LE'GIE. Sorte de Nome pour les Flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

E'LE'VATION. *ſ. f. Arſis.* L'*Elévation* de la main ou du pied, en battant la Meſure, ſert à marquer le Tems foible & s'appelle proprement *Levé* : c'étoit le contraire chez les Anciens. L'*Elévation* de la voix en chantant, c'eſt le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

E'LINE. Nom donné par les Grecs à la Chanſon des Tiſſerands. (Voyez CHANSON.)

EMME`LE, *adj.* Les Sons *Emmèles* étoient chez les Grecs ceux de la voix diſtincte, chantante & appréciable, qui peuvent donner une Mélodie.

ENDEMATIE, *s. f.* C'étoit l'Air d'une ſorte de Danſe particuliere aux Argiens.

ENHARMONIQUE, *adj. pris ſubſt.* Un des trois Genres de la Muſique des Grecs appellé auſſi très-fréquemment *Harmonie* par Ariſtoxène & ſes Sectateurs.

Ce Genre réſultoit d'une diviſion particuliere du Tétracorde ſelon laquelle l'Intervalle qui ſe trouve entre le Lichanos ou la troiſieme corde, & la Mèſe ou la quatrieme, étant d'un Diton ou d'une Tierce majeure, il ne reſtoit, pour achever le Tétracorde au grave, qu'un ſémi-Ton à partager en deux Intervalles; ſavoir, de l'Hypate à la Parhypate, & de la Parhypate au Lichanos. Nous expliquerons au mot *Genre* comment ſe faiſoit cette diviſion.

Le Genre *Enharmonique* étoit le plus doux des trois, au rapport d'Ariſtide Quintilien. Il paſſoit pour très-ancien, & la plupart des Auteurs en attribuoient l'Invention à Olympe Phrygien. Mais ſon Tétracorde, ou plutôt ſon Diateſſaron de ce Genre, ne contenoit que trois cordes qui formoient entr'elles deux Intervalles incompoſés; le premier d'un ſémi-Ton, & l'autre d'une Tierce majeure; & de ces deux ſeuls Intervalles répétés de Tétracorde en Tétracorde, réſultoit alors tout le Genre *Enharmonique*. Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'aviſa d'inſérer, à l'imitation des autres Genres une quatrieme corde

entre les deux premieres, pour faire la division dont je viens de parler. On en trouvera les rapports selon les Systêmes de Ptolomée & d'Aristoxène. (*Planche* M. *Fig.* 5.)

Ce Genre si merveilleux, si admiré des Anciens, &, selon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long-tems en vigueur. Son extrême difficulté le fit bientôt abandonner à mesure que l'Art gagnoit des combinaisons en perdant de l'énergie, & qu'on suppléoit à la finesse de l'oreille par l'agilité des doigts. Aussi Plutarque reprend-il vivement les Musiciens de son tems d'avoir perdu le plus beau des trois Genres, & d'oser dire que les Intervalles n'en sont pas sensibles ; comme si tout ce qui échappe à leurs sens grossiers, ajoute ce Philosophe, devoit être hors de la Nature.

Nous avons aujourd'hui une sorte de Genre *Enharmonique* entiérement différent de celui des Grecs. Il consiste comme les deux autres, dans une progression particuliere de l'Harmonie, qui engendre, dans la marche des Parties, des Intervalles *Enharmoniques*, en employant à la fois ou successivement entre deux Notes qui sont à un Ton l'une de l'autre le Bémol de l'inférieure & le Dièse de la supérieure. Mais quoique, selon la rigueur des rapports, ce Dièse & ce Bémol dussent former un Intervalle entr'eux; (Voyez ECHELLE & QUART-DE-TON.) cet Intervalle se trouve nul, au moyen du Tempérament, qui,

dans le Systême établi, fait servir le même Son à deux usages : ce qui n'empêche pas qu'un tel passage ne produise, par la force de la Modulation & de l'Harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les Transitions *Enharmoniques*.

Comme ce Genre est assez peu connu, & que nos Auteurs se sont contentés d'en donner quelques notions trop succinctes, je crois devoir l'expliquer ici un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'Accord de Septieme diminuée est le seul sur lequel on puisse pratiquer des passages vraiment *Enharmoniques*; & cela en vertu de cette propriété singuliere qu'il a de diviser l'Octave entiere en quatre intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre Sons qui composent cet Accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres Sons forment sur celui-ci un Accord de Septieme diminuée. Or le Son fondamental de l'Accord de Septieme diminuée est toujours une Note sensible; de sorte que, sans rien changer à cet Accord, on peut, par une maniere de double ou de quadruple emploi, le faire servir successivement sur quatre différentes fondamentales; c'est-à-dire, sur quatre différentes Notes sensibles.

Il suit de-là que ce même Accord, sans rien changer ni à l'Accompagnement, ni à la Basse, peut porter quatre noms différens, & par conséquent se chiffrer de quatre différentes manie-

ces : ſavoir, d'un 7 ♭ ſous le nom de Septieme diminuée ; d'un 6 X 5 ſous le nom de Sixte majeure & fauſſe-Quinte : d'un X 4 ♭ ſous le nom de Tierce mineure & Triton ; & enfin d'un X 2 ſous le nom de Seconde ſuperflue. Bien entendu que la Clef doit être cenſée armée différemment, ſelon les Tons où l'on eſt ſuppoſé être.

Voilà donc quatre manieres de ſortir d'un Accord de Septieme diminuée, en ſe ſuppoſant ſucceſſivement dans quatre Accords différens : car la marche fondamentale & naturelle du Son qui porte un Accord de Septieme diminuée, eſt de ſe réſoudre ſur la Tonique du Mode mineur, dont il eſt la Note ſenſible.

Imaginons maintenant l'Accord de Septieme diminuée ſur *ut* Dièſe Note ſenſible, ſi je prends la Tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra Note ſenſible à ſon tour, & annoncera par conſéquent le Mode mineur de *fa* ; or cet *ut* Dièſe reſte bien dans l'Accord de *mi* Note ſenſible : mais c'eſt en qualité de *re* Bémol, c'eſt-à-dire de ſixieme Note du Ton, & de ſeptieme diminuée de la Note ſenſible : ainſi cet *ut* Dièſe qui, comme Note ſenſible, étoit obligé de monter dans le Ton de *re*, devenu *re* Bémol dans le Ton de *fa*, eſt obligé de deſcendre comme Septieme diminuée : voilà une tranſition *Enharmo-*

nique. Si au lieu de la Tierce, on prend, dans le même Accord d'*ut* Dièse, la fausse-Quinte *sol* pour nouvelle Note sensible, l'*ut* Dièse deviendra encore *re* Bémol, en qualité de quatrieme Note: autre passage *Enharmonique.* Enfin si l'on prend pour Note sensible la Septieme diminuée elle-même, au lieu de *si* Bémol, il faudra nécessairement la considérer comme *la* Dièse; ce qui fait un troisieme passage *Enharmonique* sur le même Accord.

A la faveur de ces quatre différentes manieres d'envisager successivement le même Accord, on passe d'un Ton à un autre qui en paroît fort éloigné; on donne aux Parties des progrès différens de celui qu'elles auroient dû avoir en premier lieu, & ces passages ménagés à propos, sont capables, non-seulement de surprendre, mais de ravir l'Auditeur quand ils sont bien rendus.

Une autre source de variété, dans le même Genre, se tire des différentes manieres dont on peut résoudre l'Accord qui l'annonce; car quoique la Modulation la plus naturelle soit de passer de l'Accord de Septieme diminuée sur la Note sensible, à celui de la Tonique en Mode mineur, on peut, en substituant la Tierce Majeure à la mineure, rendre le Mode majeur & même y ajouter la Septieme pour changer cette Tonique en Dominante, & passer ainsi dans un autre Ton. A la faveur de ces diverses combinaisons réunies, on peut sortir de l'Accord en douze

manieres. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la conversion du Dièse en Bémol ou réciproquement, soient véritablement *Enharmoniques*; parce que dans les trois autres on ne change point de Note sensible : encore dans ces neuf diverses Modulations n'y a-t-il que trois diverses Notes sensibles, chacune desquelles se résout par trois passages différens : de sorte qu'à bien prendre la chose on ne trouve sur chaque Note sensible que trois vrais passages *Enharmoniques* possibles; tous les autres n'étant point réellement *Enharmoniques*, ou se rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voyez *Planche* L. *Fig.* 4. un exemple de tous ces passages.)

A l'imitation des Modulations du Genre Diatonique, on a plusieurs fois essayé de faire des morceaux entiers dans le Genre *Enharmonique*, & pour donner une sorte de regle aux marches fondamentales de ce Genre, on l'a divisé en *Diatonique-Enharmonique* qui procede par une succession de sémi-Tons majeurs, & en *Chromatique-Enharmonique* qui procede par une succession de sémi-Tons mineurs.

Le Chant de la premiere espece est *Diatonique*, parce que les sémi-Tons y sont majeurs; & il est *Enharmonique*, parce que deux sémi-Tons majeurs de suite forment un *Ton* trop fort d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette espece de Chant, il faut faire une Basse qui des-

cende de Quarte & monte de Tierce majeure alternativement. Une Partie du Trio des Parques de l'Opéra d'Hippolite, est dans ce Genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'Opéra de Paris, quoique M. Rameau assure qu'il l'avoit été ailleurs par des Musiciens de bonne volonté, & que l'effet en fut surprenant.

Le Chant de la seconde espece est *Chromatique*, parce qu'il procede par sémi-Tons mineurs, il est *Enharmonique*, parce que les deux sémi-Tons mineurs consécutifs forment un Ton trop foible d'un Intervalle *Enharmonique.* Pour former cette espece de Chant, il faut faire une Basse-fondamentale qui descende de Tierce mineure & monte de Tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce Genre de Musique un tremblement de terre dans l'Opéra des Indes galantes; mais qu'il fut si mal servi qu'il fut obligé de le changer en une Musique commune. (Voyez les Elémens de Musique de M. d'Alembert, pages 91, 92, 93 & 166.)

Malgré les exemples cités & l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes Artistes que l'*Enharmonique - Diatonique* & l'*Enharmonique Chromatique* me paroissent tous deux à rejetter comme Genres, & je ne puis croire qu'une Musique modulée de cette maniere, même avec la plus parfaite exécution, puisse jamais rien valoir. Mes raisons sont que les passages brusques d'une idée à une autre idée extrême-

ment éloignée, y ſont ſi fréquens, qu'il n'eſt pas poſſible à l'eſprit de ſuivre ces tranſitions avec autant de rapidité que la Muſique les préſente; que l'oreille n'a pas le tems d'appercevoir le rapport très-ſecret & très-composé des Modulations, ni de ſous-entendre les Intervalles ſuppoſés; qu'on ne trouve plus dans de pareilles ſucceſſions ombre de Ton ni de Mode; qu'il eſt également impoſſible de retenir celui d'où l'on ſort, ni de prévoir celui où l'on va; & qu'au milieu de tout cela, l'on ne ſait plus du tout où l'on eſt. L'*Enharmonique* n'eſt qu'un paſſage inattendu dont l'étonnante impreſſion ſe fait fortement & dure long-tems; paſſage que par conſéquent on ne doit pas trop bruſquement ni trop ſouvent répéter, de peur que l'idée de la Modulation ne ſe trouble & ne ſe perde entièrement: car ſi-tôt qu'on n'entend que des Accords iſolés qui n'ont plus de rapport ſenſible & de fondement commun, l'Harmonie n'a plus auſſi d'union ni de ſuite apparente, & l'effet qui en réſulte n'eſt qu'un vain bruit ſans liaiſon & ſans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la Métaphyſique de ſon Art, il eſt à croire que le feu naturel de ce ſavant Artiſte eût produit des prodiges, dont le germe étoit dans ſon génie, mais que ſes préjugés ont toujours étouffé.

Je ne crois pas même que les ſimples Tranſitions *Enharmoniques* puiſſent jamais bien réuſſir,

ni dans les Chœurs, ni dans les Airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, & dont les Parties doivent avoir entr'elles une liaiſon plus ſenſible que ce Genre ne peut la marquer.

Quel eſt donc le vrai lieu de l'*Enharmonique?* C'eſt, ſelon moi, le Récitatif obligé. C'eſt dans une ſcene ſublime & pathétique où la Voix doit multiplier & varier les inflexions Muſicales à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire & ſouvent inappréciable; c'eſt, dis-je, dans une telle ſcene que les Tranſitions *Enharmoniques* ſont bien placées, quand on ſait les ménager pour les grandes expreſſions, & les affermir, pour ainſi dire, par des traits de ſymphonie qui ſuſpendent la parole & renforcent l'expreſſion. Les Italiens, qui font un uſage admirable de ce Genre, ne l'emploient que de cette maniere. On peut voir dans le premier Récitatif de l'Orphée de Pergolèſe un exemple frappant & ſimple des effets que ce grand Muſicien ſut tirer de l'*Enharmonique*, & comment, loin de faire une Modulation dure, ces Tranſitions, devenues naturelles & faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déja dit que notre Genre *Enharmonique* eſt entiérement différent de celui des Anciens. J'ajouterai que, quoique nous n'ayions point comme eux d'Intervalles *Enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*Enharmonique* moderne

ne ſoit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les Intervalles *Enharmoniques*, purement Mélodieux, ne demandoient, ni dans le Chanteur ni dans l'écoutant, aucun changement d'Idées, mais ſeulement une grande délicateſſe d'organe ; au lieu qu'à cette même délicateſſe, il faut joindre encore, dans notre Muſique, une connoiſſance exacte & un ſentiment exquis des métamorphoſes Harmoniques les plus bruſques & les moins naturelles : car ſi l'on n'entend pas la phraſe, on ne ſauroit donner aux mots le ton qui leur convient ; ni chanter juſte dans un ſyſtême Harmonieux, ſi l'on ne ſent l'Harmonie.

ENSEMBLE, *adv. ſouvent pris ſubſtantivement.* Je ne marrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un Ouvrage entr'elles & avec le tout, parce que c'eſt un ſens qu'on lui donne rarement en Muſique. Ce n'eſt guere qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorſque les Concertans ſont ſi parfaitement d'accord, ſoit pour l'Intonation, ſoit pour la Meſure, qu'ils ſemblent être tous animés d'un même eſprit, & que l'exécution rend fidellement à l'oreille tout ce que l'œil voit ſur la Partition.

L'*Enſemble* ne dépend pas ſeulement de l'habileté avec laquelle chacun lit ſa Partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en ſent le caractere particulier, & la liaiſon avec le tout ;

ſoit pour phraſer avec exactitude, ſoit pour ſuivre la préciſion des Mouvemens, ſoit pour ſaiſir le moment & les nuances des *Fort* & des *Doux*; ſoit enfin pour ajouter aux ornemens marqués, ceux qui ſont ſi néceſſairement ſuppoſés par l'Auteur, qu'il n'eſt permis à perſonne de les omettre. Les Muſiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*Enſemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la Muſique qu'ils exécutent, & qu'ils s'entendent entr'eux; car il ſeroit impoſſible de mettre un parfait *Enſemble* dans un Concert de ſourds, ni dans une Muſique dont le ſtyle ſeroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce ſont ſur-tout les Maîtres de Muſique, Conducteurs & Chefs d'Orcheſtre, qui doivent guider, ou retenir ou preſſer les Muſiciens pour mettre par-tout l'*Enſemble*; & c'eſt ce que fait toujours un bon premier Violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractere dans toutes les oreilles. La Voix récitante eſt aſſujettie à la Baſſe & à la Meſure; le premier Violon doit écouter & ſuivre la Voix; la Symphonie doit écouter & ſuivre le premier Violon: enfin le Claveſſin, qu'on ſuppoſe tenu par le Compoſiteur, doit être le véritable & premier guide de tout.

En général plus le Style, les périodes, les phraſes, la Mélodie & l'Harmonie ont de caractere, plus l'enſemble eſt facile à ſaiſir; parce que la même idée imprimée vivement dans tous

les esprits préside à toute l'exécution. Au contraire, quand la Musique ne dit rien, & qu'on n'y sent qu'une suite de Notes sans liaison, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte sa Partie, & l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la Musique Françoise n'est jamais *ensemble*.

ENTONNER, *v. a.* C'est dans l'exécution d'un Chant, former avec justesse les Sons & les Intervalles qui sont marqués. Ce qui ne peut guere se faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent se rapporter ces Sons & ces Intervalles; savoir, celle du Ton & du Mode où ils sont employés, d'où vient peut-être le mot *Entonner*. On peut aussi l'attribuer à la marche Diatonique; marche qui paroît la plus commode & la plus naturelle à la Voix. Il y a plus de difficulté à *Entonner* des Intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la Glotte se modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop composés dans le second.

Entonner est encore commencer le Chant d'une Hymne, d'un Pseaume, d'une Antienne, pour donner le Ton à tout le Chœur. Dans l'Eglise Catholique, c'est, par exemple, l'Officiant qui *entonne* le *Te Deum*; dans nos Temples, c'est le Chantre qui *entonne* les Pseaumes.

ENTR'ACTE, *s. m.* Espace de tems qui s'écoule entre la fin d'un Acte d'Opéra & le commencement de l'Acte suivant, & durant lequel la

représentation est suspendue, tandis que l'action est supposée se continuer ailleurs. L'Orchestre remplit cet espace en France par l'exécution d'une Symphonie qui porte aussi le nom d'*Entr'acte*.

Il ne paroit pas que les Grecs aient jamais divisé leurs Drames par Actes, ni par conséquent connu les *Entr'actes*. La représentation n'étoit point suspendue sur leurs Théatres depuis le commencement de la Piece jusqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du Spectacle, commencerent les premiers à le partager en plusieurs parties, dont les Intervalles offroient du relâche à l'attention des Spectateurs, & cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*Entr'acte* est fait pour suspendre l'attention & reposer l'esprit du Spectateur, le Théatre doit rester vuide, & les Intermedes dont on le remplissoit autrefois formoient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la Piece en faisant perdre le fil de l'action. Cependant Moliere lui-même ne vit point cette vérité si simple, & les *Entr'actes* de sa derniere Piece étoient remplis par des Intermedes. Les François, dont les Spectacles ont plus de raison que de chaleur, & qui n'aiment pas qu'on les tienne long-tems en silence, ont depuis lors réduit les *Entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, & il est à desirer pour la perfection des Théatres qu'en cela leur exemple soit suivi par-tout.

Les Italiens, qu'un ſentiment exquis guide ſouvent mieux que le raiſonnement, ont proſcrit la Danſe de l'action Dramatique; (Voyez OPE'RA.) Mais par une inconſéquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au Spectacle, ils rempliſſent leurs *Entr'actes* des Ballets qu'ils banniſſent de la Piece, & s'ils évitent l'abſurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la tranſpoſition de Scene, & promenant ainſi le Spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, & pour lui donner le plaiſir des yeux lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à ſentir le défaut de ce monſtrueux aſſemblage, & après avoir déja preſque chaſſé les Intermedes des *Entr'actes*, ſans doute ils ne tarderont pas d'en chaſſer encore la Danſe, & de la réſerver, comme il convient, pour en faire un Spectacle brillant & iſolé à la fin de la grande Piece.

Mais quoique le Théatre reſte vuide dans l'*Entr'acte*, ce n'eſt pas à dire que la Muſique doive être interrompue: car à l'Opéra où elle fait une partie de l'exiſtence des choſes, le ſens de l'ouïe doit avoir une telle liaiſon avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la Scene on entende l'Harmonie qui en eſt ſuppoſée inſéparable, afin que ſon concours ne paroiſſe enſuite étranger ni nouveau ſous le chant des Acteurs.

La difficulté qui ſe préſente à ce ſujet eſt de ſavoir ce que le Muſicien doit dicter à l'Orcheſtre

quand il ne se passe plus rien sur la Scene : car si la Symphonie, ainsi que toute la Musique Dramatique, n'est qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand personne ne parle ? Que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action ? Je réponds à cela, que quoique le Théatre soit vuide, le cœur des Spectateurs ne l'est pas ; il a dû leur rester une forte impression de ce qu'ils viennent de voir & d'entendre. C'est à l'Orchestre à nourrir & soutenir cette impression durant l'*Entr'acte*, afin que le Spectateur ne se trouve pas au début de l'Acte suivant, aussi froid qu'il l'étoit au commencement de la Piece, & que l'intérêt soit, pour ainsi dire, lié dans son ame comme les événemens le sont dans l'action représentée. Voilà comment le Musicien ne cesse jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la situation des personnages, ou dans celle des Spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais sortir de l'Orchestre que l'expression des sentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainsi dire, avec ce qu'ils entendent, & leur état est d'autant plus délicieux qu'il regne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs sens & ce qui touche leur cœur.

L'habile Musicien tire encore de son Orchestre un autre avantage pour donner à la représentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le Spectateur oisif à la situation d'ame la plus favorable à l'effet des Scenes qu'il va voir dans l'Acte suivant.

La durée de l'*Entr'acte* n'a pas de meſure fixe ; mais elle eſt ſuppoſée plus ou moins grande, à proportion du tems qu'exige la partie de l'action qui ſe paſſe derriere le Théatre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de ſuppoſition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, & des bornes réelles, relatives à la durée de la repréſentation.

Ce n'eſt pas ici le lieu d'examiner ſi la regle des vingt-quatre heures a un fondement ſuffiſant & s'il n'eſt jamais permis de l'enfreindre. Mais ſi l'on veut donner à la durée ſuppoſée d'un *Entr'acte* des bornes tirées de la nature des choſes, je ne vois point qu'on en puiſſe trouver d'autres que celles du tems durant lequel il ne ſe fait aucun changement ſenſible & régulier dans la Nature, comme il ne s'en fait point d'apparent ſur la Scene durant l'*Entr'acte.* Or ce tems eſt dans ſa plus grande étendue à-peu-près de douze heures, qui ſont la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Paſſé cet eſpace, il n'y a plus de poſſibilité ni d'illuſion dans la durée ſuppoſée de l'*Entr'acte.*

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée & à la durée totale de la repréſentation, & à la durée partielle & relative de ce qui ſe paſſe derriere le Théatre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on ſe propoſe ; ſavoir, la meſure de l'attention, car on doit bien ſe garder de faire

durer l'*Entr'acte* jusqu'à laisser le Spectateur tomber dans l'engourdissement & approcher de l'ennui. Cette mesure n'a pas, au reste, une telle précision par elle-même, que le Musicien qui a du feu, du génie & de l'ame, ne puisse, à l'aide de son Orchestre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuser le Spectateur sur la durée effective de l'*Entr'acte*, en la lui faisant estimer plus ou moins grande par la maniere d'entrelacer les caracteres de la Symphonie; mais il est tems de finir cet article qui n'est déja que trop long.

ENTRÉE, *s. f.* Air de Symphonie par lequel débute un Ballet.

Entrée se dit encore à l'Opéra, d'un Acte entier, dans les Opéra-Ballets dont chaque Acte forme un sujet séparé. L'Entrée *de Vertumne dans les Elémens.* L'Entrée *des Incas dans les Indes Galantes.*

Enfin, *Entrée* se dit aussi du moment où chaque Partie qui en suit une autre, commence à se faire entendre.

ÉOLIEN, *adj.* Le Ton ou Mode *Eolien* étoit un des cinq Modes moyens ou principaux de la Musique Grecque, & sa corde fondamentale étoit immédiatement au-dessus de celle du Mode Phrygien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Eolien* étoit grave, au rapport de Lasus. *Je chante*, dit-il, *Cerès & sa fille Méli-*

bée, épouse de Pluton, sur le Mode Eolien, *rempli de gravité.*

Le nom d'*Eolien* que portoit ce Mode ne lui venoit pas des Isles Eoliennes, mais de l'Eolie, contrée de l'Asie-Mineure, où il fut premiérement en usage.

E'PAIS, *adj.* Genre *Epais*, dense, ou *serré*, *πυκνός*, est, selon la définition d'Aristoxène, celui où, dans chaque Tétracorde, la somme des deux premiers Intervalles est moindre que le troisieme. Ainsi le Genre Enharmonique est *épais*, parce que les deux premiers Intervalles, qui sont chacun d'un Quart-de-Ton, ne forment ensemble qu'un sémi-Ton; somme beaucoup moindre que le troisieme Intervalle, qui est une Tierce majeure. Le Chromatique est aussi un Genre *Epais*; car ses deux premiers Intervalles ne forment qu'un Ton, moindre encore que la Tierce mineure qui suit. Mais le Genre Diatonique n'est point *Epais*, puisque ses deux premiers Intervalles forment un Ton & demi, somme plus grande que le Ton qui suit. (Voyez GENRE, TE'TRACORDE.)

De ce mot *πυκνός*, comme radical, sont composés les termes *Apycni*, *Baripycni*, *Mesopycni*, *Oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à sa place.

Cette dénomination n'est point en usage dans la Musique moderne.

E'PIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la Chanſon des Meûniers, appellée autrement *Hymée*, (Voyez CHANSON.)

Le mot burleſque *piauler* ne tireroit-il point d'ici ſon étymologie? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant, qui pleure & ſe lamente long-tems ſur le même ton, reſſemble aſſez à la Chanſon d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un Meûnier.

E'PILENE. Chanſon des Vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la Flûte. Voyez Athénée, *Livre V*.

E'PINICION. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des Vainqueurs.

E'PISYNAPHE, *ſ. f.* C'eſt, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois Tétracordes conſécutifs, comme ſont les Tétracordes *Hypaton*, *Méſon* & *Synnéménon*. (Voyez SYSTEME, TE'TRACORDE.)

E'PITHALAME, *ſ. m.* Chant nuptial qui ſe chantoit autrefois à la porte des nouveaux Epoux, pour leur ſouhaiter une heureuſe union. De telles Chanſons ne ſont guere en uſage parmi nous; car on ſait bien que c'eſt peine perdue. Quand on en fait pour ſes amis & familiers on ſubſtitue ordinairement à ces vœux honnêtes & ſimples quelques penſées équivoques & obſcenes, plus conformes au goût du ſiecle.

EPITRITE. Nom d'un des Rhythmes de la Musique Grecque, duquel les Tems étoient en raison sesquitierce ou de 3 à 4. Ce Rhythme étoit représenté par le pied que les Poetes & Grammairiens appellent aussi *Epitrite*; pied composé de quatre syllabes, dont les deux premieres sont en effet aux deux dernieres dans la raison de 3 à 4. (Voyez RHYTHME.)

EPODE, *s. f.* Chant du troisieme Couplet, qui, dans les Odes, terminoit ce que les Grecs appelloient la *Période*, laquelle étoit composée de trois Couplets; savoir, la *Strophe*, l'*Antistrophe* & l'*Epode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*Epode*.

EPTACORDE, *s. m.* Lyre ou Cythare à sept cordes, comme, au dire de plusieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient aussi le nom d'*Eptacorde* à un systême de Musique formé de sept Sons, tel qu'est aujourd'hui notre Gamme. L'*Eptacorde* Synnéménon qu'on appelloit autrement *Lyre de Terpandre*, étoit composé des Sons exprimés par ces lettres de la Gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*Eptacorde* de Philolaüs substituoit le Béquarre au Bémol, & peut s'exprimer ainsi, E, F, G, *a*, ♮, *c*, *d*. Il en rapportoit chaque corde à une des Planetes, l'Hypate à Saturne, la Parhypate à Jupiter, & ainsi de suite.

EPTAMÉRIDES, *ſ. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des Intervalles de ſon Syſtême exposé dans les Mémoires de l'Académie, année 1701.

Cet Auteur diviſe d'abord l'Octave en 43 parties ou *Merides*; puis chacune de celles-ci en 7 *Eptamérides*; de ſorte que l'Octave entiere comprend 301 *Eptamérides* qu'il ſubdiviſe encore. (Voyez DÉCAMÉRIDE.)

Ce mot eſt formé de ἑπτὰ, ſept, & de μερὶς, partie.

EPTAPHONE, *ſ. m.* Nom d'un Portique de la Ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la Voix ſept fois de ſuite. Il y a grande apparence que l'Echo ſe trouva là par haſard, & qu'enſuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'Art de l'Architecte.

ÉQUISONNANCE, *ſ. f.* Nom par lequel les Anciens diſtinguoient des autres Conſonnances celles de l'Octave & de la double Octave, les ſeules qui faſſent Paraphonie. Comme on a auſſi quelquefois beſoin de la même diſtinction dans la Muſique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de ſcrupule, que la ſenſation de l'Octave ſe confond très-ſouvent à l'oreille avec celle de l'Uniſſon.

ESPACE, *ſ. m.* Intervalle blanc, ou diſtance qui ſe trouve dans la Portée entre une Ligne & celle qui la ſuit immédiatement au-deſſus ou au-

dessous. Il y a quatre *Espaces* dans les cinq Lignes, & il y a de plus deux *Espaces*, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la Portée entiere; l'on borne, quand il le faut, ces deux *Espaces* indéfinis par des Lignes postiches ajoutées en haut ou en bas, lesquelles augmentent l'étendue de la Portée & fournissent de nouveaux *Espaces*. Chacun de ces *Espaces* divise l'Intervalle des deux Lignes qui le terminent, en deux Degrés Diatoniques; savoir, un de la Ligne inférieure à l'*Espace*, & l'autre de l'*Espace* à la Ligne supérieure. (Voyez PORTE'E.)

ETENDUE, *s. f.* Différence de deux Sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les Intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande *Etendue* possible ou celle qui comprend toutes les autres, est celle du plus grave au plus aigu de tous les Sons sensibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *Etendue* forme un Intervalle d'environ huit Octaves, entre un Son qui fait 30 vibrations par Seconde, & un autre qui en fait 7552 dans le même tems.

Il n'y a point d'*Etendue* en Musique entre les deux termes de laquelle on ne puisse insérer une infinité de Sons intermédiaires qui le partagent en une infinité d'Intervalles, d'où il suit que l'*Etendue* sonore ou Musicale est divisible à l'infini, comme celles du tems & du lieu. (Voyez INTERVALLE.)

EUDROMÉ. Nom de l'Air que jouoient les Hautbois aux Jeux Sthéniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'inventeur de cet Air.

ÉVITER, *v. a. Eviter* une Cadence, c'est ajouter une Dissonnance à l'Accord final, pour changer le Mode ou prolonger la phrase. (Voyez CADENCE.)

ÉVITÉ, *participe.* Cadence *Evitée.* (Voyez CADENCE.)

ÉVOVAÉ, *s. m.* Mot barbare formé des six voyelles qui marquent les Syllabes des deux mots, *sæculorum amen*, & qui n'est d'usage que dans le Plain-Chant. C'est sur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les Pseautiers & Antiphonaires des Eglises Catholiques les Notes par lesquelles, dans chaque Ton & dans les diverses modifications du Ton, il faut terminer les versets des Pseaumes ou des Cantiques.

L'*Evovaé* commence toujours par la Dominante du Ton de l'Antienne qui le précede, & finit toujours par la finale.

EUTHIA, *s. f.* Terme de la Musique Greeque, qui signifie une suite de Notes procédant du grave à l'aigu. L'*Euthia* étoit une des Parties de l'ancienne Mélopée.

EXACORDE, *s. m.* Instrument à six cordes, ou systême composé de six Sons, tel que l'*Exacorde* de Gui d'Arezzo.

EXÉCUTANT, *partic. pris subst.* Musicien qui exécute sa Partie dans un Concert ; c'est la même chose que Concertant. (Voyez CONCERTANT.) Voyez aussi les deux mots qui suivent.

EXÉCUTER, *v. a. Exécuter* une Piece de Musique, c'est chanter & jouer toutes les Parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'Ensemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telle qu'elle est notée sur la Partition.

Comme la Musique est faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle Partition paroît admirable sur le papier, qu'on ne peut entendre *Exécuter* sans dégoût, & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence simple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits Compositeurs, attentifs à donner de la symmétrie & du jeu à toutes leurs Parties, paroissent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Aussi ont-ils souvent l'adresse de mettre tant d'Instrumens divers, tant de Parties dans leur Musique, qu'on ne puisse rassembler que très-difficilement tous les Sujets nécessaires pour l'*Exécuter*.

EXÉCUTION, *s. f.* L'Action d'exécuter une Piece de Musique.

Comme la Musique est ordinairement composée de plusieurs Parties, dont le rapport exact, soit pour l'Intonation, soit pour la Mesure, est

extrêmement difficile à obſerver, & dont l'eſprit dépend plus du goût que des ſignes, rien n'eſt ſi rare qu'une bonne *Exécution.* C'eſt peu de lire la Muſique exactement ſur la Note ; il faut entrer dans toutes les idées du Compoſiteur, ſentir & rendre le feu de l'expreſſion, avoir ſur-tout l'oreille juſte & toujours attentive pour écouter & ſuivre l'Enſemble. Il faut, en particulier dans la Muſique Françoiſe, que la Partie principale ſache preſſer ou ralentir le mouvement, ſelon que l'exigent le goût du Chant, le volume de Voix & le développement des bras du Chanteur ; il faut, par conſéquent, que toutes les autres Parties ſoient ſans relâche, attentives à bien ſuivre celle-là. Auſſi l'Enſemble de l'Opéra de Paris, où la Muſique n'a point d'autre Meſure que celle du geſte, ſeroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*Exécution.*

„ Si les François, dit Saint-Evremont, par „ leur commerce avec les Italiens, ſont parve- „ nus à compoſer plus hardiment, les Italiens „ ont auſſi gagné au commerce des François, en „ ce qu'ils ont appris d'eux à rendre leur *Exé-* „ *cution* plus agréable, plus touchante & plus „ parfaite. " Le Lecteur ſe paſſera bien, je crois, de mon commentaire ſur ce paſſage. Je dirai ſeulement que les François croient toute la terre occupée de leur Muſique, & qu'au contraire dans les trois quarts de l'Italie, les Muſi-

ciens ne ſavent pas même qu'il exiſte une Muſique Françoiſe différente de la leur.

On appelle encore *Exécution* la facilité de lire & d'exécuter une Partie Inſtrumentale, & l'on dit, par exemple, d'un Symphoniſte, qu'il a beaucoup d'*Exécution*, lorſqu'il exécute correctement, ſans héſiter & à la premiere vue, les choſes les plus difficiles : l'*Exécution* priſe en ce ſens dépend ſur-tout de deux choſes : premiérement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de ſon Inſtrument ; en ſecond lieu, d'une grande habitude de lire la Muſique & de phraſer en la regardant : car tant qu'on ne voit que des Notes iſolées, on héſite toujours à les prononcer : on n'acquiert la grande facilité de l'*Exécution*, qu'en les uniſſant par le ſens commun qu'elles doivent former, & en mettant la choſe à la place du ſigne. C'eſt ainſi que la mémoire du Lecteur ne l'aide pas moins que ſes yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue ; quoiqu'écrite avec les mêmes caracteres, & compoſée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la ſienne.

EXPRESSION, *ſ. f.* Qualité par laquelle le Muſicien ſent vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les ſentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *Expreſſion* de Compoſition & une d'exécution, & c'eſt de leur concours que réſulte l'effet muſical le plus puiſſant & le plus agréable.

Pour donner de l'*Expreſſion* à ſes ouvrages, le Compoſiteur doit ſaiſir & comparer tous les rapports qui peuvent ſe trouver entre les traits de ſon objet & les productions de ſon Art; il doit connoître ou ſentir l'effet de tous les caracteres, afin de porter exactement celui qu'il choiſit au degré qui lui convient: car comme un bon Peintre ne donne pas la même lumiere à tous ſes objets, l'habile Muſicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ſes ſentimens, ni la même force à tous ſes tableaux, & placera chaque Partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir ſeule que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'Art, qui eſt comme la langue particuliere dans laquelle le Muſicien veut ſe faire entendre.

La Mélodie, l'Harmonie, le Mouvement, le choix des Inſtrumens & des Voix ſont les élémens du langage muſical, & la Mélodie, par ſon rapport immédiat avec l'Accent grammatical & oratoire, eſt celui qui donne le caractere à tous les autres. Ainſi c'eſt toujours du Chant que ſe doit tirer la principale *Expreſſion* tant dans la Muſique Inſtrumentale que dans la Vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la Mélodie, c'eſt le Ton dont s'expriment les ſenti-

mens qu'on veut repréſenter, & l'on doit bien ſe garder d'imiter en cela la déclamation théatrale qui n'eſt elle-même qu'une imitation, mais la voix de la Nature parlant ſans affectation & ſans art. Ainſi le Muſicien cherchera d'abord un Genre de Mélodie qui lui fourniſſe les inflexions Muſicales les plus convenables au ſens des paroles, en ſubordonnant toujours l'*Expreſſion* des mots à celle de la penſée, & celle-ci même à la ſituation de l'ame de l'Interlocuteur: car quand ont eſt fortement affecté, tous les diſcours que l'on tient prennent, pour ainſi dire, la teinte du ſentiment général qui domine en nous, & l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole eſt diverſement accentuée ſelon les diverſes paſſions qui l'inſpirent, tantôt aiguë & véhémente, tantôt remiſſe & lâche, tantôt variée & impétueuſe, tantôt égale & tranquille dans ſes inflexions. De-là le Muſicien tire les différences des Modes de Chant qu'il emploie & des lieux divers dans leſquels il maintient la Voix, la faiſant procéder dans le bas par de petits Intervalles pour exprimer les langueurs de la triſteſſe & de l'abattement, lui arrachant dans le haut les Sons aigus de l'emportement & de la douleur, & l'entraînant rapidement par tous les Intervalles de ſon Diapaſon dans l'agitation du déſeſpoir ou l'égarement des paſſions contraſtées. Sur tout il faut bien obſerver que le charme

de la Musique ne consiste pas seulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable; & que la déclamation même, pour faire un grand effet, doit être subordonnée à la Mélodie: de sorte qu'on ne peut peindre le sentiment sans lui donner ce charme secret qui en est inséparable, ni toucher le cœur si l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci est encore tres-conforme à la Nature, qui donne au ton des personnes sensibles je ne sais quelles inflexions touchantes & délicieuses que n'eut jamais celui des gens qui ne sentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expressif, ni la dureté pour de l'énergie; ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'Opéra François, où le ton passionné ressemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux transports de l'amour.

Le plaisir physique qui résulte de l'Harmonie, augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des Accords à l'*Expression* de la Mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'Harmonie fait plus encore; elle renforce l'*Expression* même, en donnant plus de justesse & de précision aux Intervalles mélodieux; elle anime leur caractere, & marquant exactement leur place dans l'ordre de la Modulation, elle rappelle ce qui précede, annonce ce qui doit suivre & lie ainsi les phrases dans le Chant comme les

idées

idées ſe lient dans le diſcours. L'Harmonie, envisagée de cette maniere, fournit au Compoſiteur de grands moyens d'*Expreſſion*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*Expreſſion* que dans la ſeule Harmonie; car alors, au lieu d'animer l'Accent, il l'étouffe par ſes Accords, & tous les Intervalles, confondus dans un continuel rempliſſage, n'offrent à l'oreille qu'une ſuite de Sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, & dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'Harmoniſte pour concourir à l'*Expreſſion* de la Mélodie & lui donner plus d'effet? Il évitera ſoigneuſement de couvrir le Son principal dans la combinaiſon des Accords; il ſubordonnera tous ſes Accompagnemens à la Partie chantante; il en aiguiſera l'énergie par le concours des autres Parties: il renforcera l'effet de certains paſſages par des Accords ſenſibles; il en dérobera d'autres par ſuppoſition ou par ſuſpenſion, en les comptant pour rien ſur la Baſſe; il fera ſortir les *Expreſſions* fortes par des Diſſonnances majeures, il réſervera les mineurespour des ſentimens plus doux. Tantôt il liera toutes ſes Parties par des Sons continus & coulés; tantôt il les fera contraſter ſur le Chant par des Notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des Accords pleins; tantôt il renforcera l'Accent par le choix d'un ſeul Intervalle. Par-tout il rendra préſent & ſenſible l'enchaîne-

ment des Modulations, & fera fervir la Baffe & fon Harmonie à déterminer le lieu de chaque paffage dans le Mode, afin qu'on n'entende jamais un Intervalle ou un trait de Chant, fans fentir en même tems fon rapport avec le tout.

A l'égard du Rhythme, jadis fi puiffant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'Harmonie Poétique; fi nos Langues, moins accentuées & moins profodiques, ont perdu le charme qui en réfultoit, notre Mufique en fubftitue un autre plus indépendant du difcours, dans l'égalité de la Mefure, & dans les diverfes combinaifons de fes tems, foit à la fois dans le tout, foit féparément dans chaque Partie. Les quantités de la Langue font prefque perdues fous celles des Notes; & la Mufique, au lieu de parler avec la parole, emprunte, en quelque forte de la Mefure, un langage à part. La force de l'*Expreffion* confifte, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus qu'il eft poffible, & à faire que, fi la Mefure & le Rhythme ne parlent pas de la même maniere, ils difent au moins les mêmes chofes.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la Mefure; la trifteffe refferre le cœur, ralentit les mouvemens, & la même langueur fe fait fentir dans les Chants qu'elle infpire: mais quand la douleur eft vive ou qu'il fe paffe dans l'ame de grands combats, la parole eft inégale; elle mar-

che alternativement avec la lenteur du Spondée & avec la rapidité du Pyrrique, & souvent s'arrête tout court comme dans le Récitatif obligé : c'est pour cela que les Musiques les plus expressives, ou du moins les plus passionnées, sont communément celles où les Tems, quoiqu'égaux entr'eux, sont les plus inégalement divisés; au lieu que l'image du sommeil, du repos, de la paix de l'ame, se peint volontiers avec des Notes égales, qui ne marchent ni vîte ni lentement.

Une observation que le Compositeur ne doit pas négliger, c'est que plus l'Harmonie est recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'esprit ait le tems de saisir la marche des Dissonnances & le rapide enchainement des Modulations; il n'y a que le dernier emportement des passions qui permette d'allier la rapidité de la Mesure & la dureté des Accords. Alors quand la tête est perdue & qu'à force d'agitation l'Acteur semble ne savoir plus ce qu'il dit, ce désordre énergique & terrible peut se porter ainsi jusqu'à l'ame du Spectateur & le mettre de même hors de lui. Mais si vous n'êtes bouillant & sublime, vous ne serez que baroque & froid; jettez vos Auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber : car celui qui perd la raison n'est jamais qu'un insensé aux yeux de ceux qui la conservent, & les fous n'interessent plus.

Quoique la plus grande force de l'*Expression*

ſe tire de la combinaiſon des Sons, la qualité de leur timbre n'eſt pas indifférente pour le même effet. Il y a des Voix fortes & Sonores qui en impoſent par leur étoffe; d'autres légeres & flexibles, bonnes pour les choſes d'exécution; d'autres ſenſibles & délicates qui vont au cœur par des Chants doux & pathétiques. En général le Deſſus & toutes les Voix aiguës ſont plus propres pour exprimer la tendreſſe & la douceur, les Baſſes & Concordans pour l'emportement & la colere: mais les Italiens ont banni les Baſſes de leurs Tragédies, comme une Partie dont le Chant eſt trop rude pour le genre Héroïque, & leur ont ſubſtitué les Tailles ou Tenor dont le Chant a le même caractere avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes Baſſes plus convenablement dans le Comique pour les rôles à manteaux, & généralement pour tous les caracteres de charge.

Les Inſtrumens ont auſſi des *Expreſſions* très-différentes ſelon que le Son en eſt fort ou foible, que le timbre en eſt aigre ou doux, que le Diapaſon en eſt grave ou aigu, & qu'on en peut tirer des Sons en plus grande ou moindre quantité. La Flûte eſt tendre, le Hautbois gai, la Trompette guerriere, le Cor ſonore, majeſtueux, propre aux grandes *Expreſſions*. Mais il n'y a point d'Inſtrument dont on tire une *Expreſſion* plus variée & plus univerſelle que du Violon. Cet Inſtrument admirable fait le fond de

tous les Orcheſtres, & ſuffit au grand Compoſiteur pour en tirer tous les effets que les mauvais Muſiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'Inſtrumens divers. Le Compoſiteur doit connoître le manche du Violon pour Doigter ſes Airs, pour diſpoſer ſes Arpèges, pour ſavoir l'effet des Cordes à vuide, & pour employer & choiſir ſes Tons ſelon les divers caracteres qu'ils ont ſur cet Inſtrument.

Vainement le Compoſiteur ſaura-t-il animer ſon Ouvrage, ſi la chaleur qui doit y régner ne paſſe à ceux qui l'exécutent. Le Chanteur qui ne voit que des Notes dans ſa Partie, n'eſt point en état de ſaiſir l'*Expreſſion* du Compoſiteur, ni d'en donner une à ce qu'il chante s'il n'en a bien ſaiſi le ſens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, & il ne ſuffit pas d'être ſenſible en général, ſi l'on ne l'eſt en particulier à l'énergie de la Langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractere du Chant que vous avez à rendre, ſon rapport au ſens des paroles, la diſtinction de ſes phraſes, l'Accent qu'il a par lui-même, celui qu'il ſuppoſe dans la voix de l'Exécutant, l'énergie que le Compoſiteur a donnée au Poëte, & celle que vous pouvez donner à votre tour au Compoſiteur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces conſidérations vous auront inſpirée; faites ce que vous feriez

ſi vous étiez à la fois le Poëte, le Compoſiteur, l'Acteur & le Chanteur : & vous aurez toute l'*Expreſſion* qu'il vous eſt poſſible de donner à l'Ouvrage que vous avez à rendre. De cette maniere, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicateſſe & des ornemens dans les Chants qui ne ſont qu'élégans & gracieux, du piquant & du feu dans ceux qui ſont animés & gais, des gémiſſemens & des plaintes dans ceux qui ſont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *Forte-piano* dans l'emportement des paſſions violentes. Par-tout où l'on réunira fortement l'Accent muſical à l'Accent oratoire; par-tout où la Meſure ſe fera vivement ſentir & ſervira de guide aux Accens du Chant; par-tout où l'Accompagnement & la Voix ſauront tellement accorder & unir leurs effets, qu'il n'en réſulte qu'une Mélodie, & que l'Auditeur trompé attribue à la Voix les paſſages dont l'Orcheſtre l'embellit; enfin par-tout où les ornemens ſobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du Chanteur, ſans couvrir & défigurer le Chant, l'*Expreſſion* ſera douce, agréable & forte, l'oreille ſera charmée & le cœur ému; le phyſique & le moral concourront à la fois au plaiſir des écoutans, & il régnera un tel Accord entre la parole & le Chant que le tout ſemblera n'être qu'une langue délicieuſe, qui ſait tout dire & plaît toujours.

Extension, *f. f.* Eſt, ſelon Ariſtoxène, une des quatre parties de la Mélopée qui conſiſte à ſoutenir long-tems certains Sons & au-delà même de leur quantité grammaticale. Nous appellons aujourd'hui Tenues des Sons ainſi ſoutenus. (Voyez Tenue.)



F.

F *ut fa*, F *fa ut*, ou ſimplement F. Quatrieme Son de la Gamme Diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *Fa*. (Voyez Gamme.)

C'eſt auſſi le nom de la plus baſſe des trois Clefs de la Muſique. (Voyez Clef.)

Face, *ſ. f.* Combinaiſon, ou des Sons d'un Accord en commençant par un de ces Sons & prenant les autres ſelon leur ſuite naturelle, ou des touches du Clavier qui forment le même Accord. D'où il ſuit qu'un Accord peut avoir autant de *Faces* qu'il y a de Sons qui le compoſent; car chacun peut être le premier à ſon tour.

L'Accord parfait *ut mi ſol* a trois *Faces*. Par la premiere, tous les doigts ſont rangés par Tierces, & la Tonique eſt ſous l'index : par la ſeconde *mi ſol ut*, il y a une Quarte entre les deux derniers doigts, & la Tonique eſt ſous le dernier : par la troiſieme *ſol ut mi*, la Quarte eſt entre l'index & le quatrieme, & la Tonique

eſt ſous celui-ci. (Voyez RENVERSEMENT.)

Comme les Accords Diſſonnans ont ordinairement quatre Sons, ils ont auſſi quatre *Faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez DOIGTER.)

FACTEUR, *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Orgues ou des Claveſſins.

FANFARE, *ſ. f.* Sorte d'Air militaire, pour l'ordinaire court & brillant, qui s'exécute par des Trompettes, & qu'on imite ſur d'autres Inſtrumens. La *Fanfare* eſt communément à deux Deſſus de Trompettes accompagnées de Tymbales; &, bien exécutée, elle a quelque choſe de martial & de gai qui convient fort à ſon uſage. De toutes les Troupes de l'Europe, les Allemandes ſont celles qui ont les meilleurs Inſtrumens militaires; auſſi leurs Marches & *Fanfares* font-elles un effet admirable. C'eſt une choſe à remarquer que dans tout le Royaume de France il n'y a pas un ſeul Trompette qui ſonne juſte, & la Nation la plus guerriere de l'Europe a les Inſtrumens militaires les plus diſcordans; ce qui n'eſt pas ſans inconvénient. Durant les dernieres guerres, les Payſans de Boheme, d'Autriche & de Baviere, tous Muſiciens nés, ne pouvant croire que des Troupes réglées euſſent des Inſtrumens ſi faux & ſi déteſtables, prirent tous ces vieux Corps pour de nouvelles levées qu'ils commencerent à mépriſer, & l'on ne ſauroit dire à combien de braves gens des Tons faux ont coûté la vie. Tant il eſt vrai que, dans

l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les sens !

FANTAISIE, *s. f.* Piece de Musique Instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du *Caprice* à la *Fantaisie*, que le Caprice est un recueil d'idées singulieres & disparates que rassemble une imagination échauffée, & qu'on peut même composer à loisir; au lieu que la *Fantaisie* peut être une Piece très réguliere, qui ne differe des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, & qu'elle n'existe plus si-tôt qu'elle est achevée. Ainsi le Caprice est dans l'espece & l'assortiment des idées, & la *Fantaisie* dans leur promptitude à se présenter. Il suit de-là qu'un Caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *Fantaisie*; car si-tôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une *Fantaisie*, c'est une Piece ordinaire.

FAUCET. (Voyez FAUSSET.)

FAUSSE-QUARTE. (Voyez QUARTE.)

FAUSSE-QUINTE, *s. f.* Intervalle dissonnant appellé par les Grecs *hémi-Diapente*, dont les deux termes sont distans de quatre Degrés Diatoniques, ainsi que ceux de la Quinte juste, mais dont l'Intervalle est moindre d'un sémi-Ton; celui de la Quinte étant de deux Tons majeurs, d'un Ton mineur & d'un sémi-Ton majeur, & celui de la *Fausse-Quinte* seulement d'un Ton majeur, d'un Ton mineur & de deux sémi-Tons majeurs. Si, sur nos Claviers ordinaires,

on divise l'Octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *Fausse-Quinte* comme *si fa*, & de l'autre le Triton comme *fa si* : mais ces deux Intervalles, égaux en ce sens, ne le sont ni quant au nombre des Degrés, puisque le Triton n'en a que trois; ni dans la précision des rapports, celui de la *Fausse-Quinte* étant de 45 à 64, & celui du Triton de 32 à 45.

L'Accord de *Fausse-Qinte* est renversé de l'Accord Dominant, en mettant la Note sensible au grave. Voyez au mot ACCORD comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien distinguer la *Fausse-Quinte* Dissonnance, de la *Quinte-Fausse*, réputée Consonnance, & qui n'est altérée que par accident. (Voyez QUINTE.)

FAUSSE-RELATION, *s. f.* Intervalle diminué ou superflu. (Voyez RELATION.)

FAUSSET, *s. m.* C'est cette espece de voix par laquelle un homme, sortant à l'aigu du Diapason de sa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait, à-peu-près, quand il chante le *Fausset*, ce que fait un tuyau d'Orgue quand il octavie. (Voyez OCTAVIER.)

Si ce mot vient du François *faux* opposé à *juste*, il faut l'écrire comme je fais ici, en suivant l'orthographe de l'Encyclopédie : mais s'il vient, comme je le crois, du Latin, *faux*, *faucis*, la gorge, il falloit, au lieu des deux *s s* qu'on a substituées, laisser le *c* que j'y avois mis : *Faucet*.

FAUX, *adj.* & *adv.* Ce mot eſt oppoſé à *juſte.* On chante *Faux* quand on n'entonne pas les Intervalles dans leur juſteſſe, qu'on forme des Sons trop haut ou trop bas.

Il y a des voix *fauſſes*, des Cordes *fauſſes*, des Inſtrumens *Faux.* Quant aux Voix, on prétend que le défaut eſt dans l'oreille & non dans la glotte. Cependant j'ai vu des gens qui chantoient très-*Faux* & qui accordoient un Inſtrument très-juſte. La fauſſeté de leur voix n'avoit donc pas ſa cauſe dans leur oreille. Pour les Inſtrumens, quand les Tons en ſont *Faux*, c'eſt que l'Inſtrument eſt mal conſtruit, que les tuyaux en ſont mal proportionnés, ou les Cordes *fauſſes*, ou qu'elles ne ſont pas d'accord; que celui qui en joue touche *Faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les levres.

FAUX-ACCORD. Accord diſcordant, ſoit parce qu'il contient des Diſſonnances proprement dites, ſoit parce que les Conſonnances n'en ſont pas juſtes. (Voyez ACCORD FAUX.)

FAUX-BOURDON, *ſ. m.* Muſique à pluſieurs Parties, mais ſimple & ſans Meſure, dont les Notes ſont preſque toutes égales & dont l'Harmonie eſt toujours ſyllabique. C'eſt la Pſalmodie des Catholiques Romains chantée à pluſieurs Parties. Le Chant de nos Pſeaumes à quatre Parties, peut auſſi paſſer pour une eſpece de *Faux-Bourdon*; mais qui procede avec beaucoup de lenteur & de gravité.

FEINTE, *s. f.* Altération d'une Note ou d'un Intervalle par un Dièse ou par un Bémol. C'est proprement le nom commun & générique du Dièse & du Bémol accidentels. Ce mot n'est plus en usage; mais on ne lui en a point substitué. La crainte d'employer des tours surannés énerve tous les jours notre Langue, la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours : ses plus grands ennemis seront toujours les puristes.

On appelloit aussi *Feintes* les touches Chromatiques du Clavier, que nous appellons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faisoit noires, parce que nos grossiers ancètres n'avoient pas songé à faire le Clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *Feintes coupées* celles de ces touches qui sont brisées pour suppléer au Ravalement.

FESTE, *s. f.* Divertissement de Chant & de Danse qu'on introduit dans un Acte d'Opéra, & qui interrompt ou suspend toujours l'action.

Ces *Fêtes* ne sont amusantes qu'autant que l'Opéra même est ennuyeux. Dans un Drame intéressant & bien conduit il seroit impossible de les supporter.

La différence qu'on assigne à l'Opéra entre les mots de *Fête* & de *Divertissement*, est que le premier s'applique plus particuliérement aux Tragédies, & le second aux Ballets.

FI. Syllabe avec laquelle quelques Musiciens solfient le *fa* Dièse, comme ils solfient par *ma* le *mi* Bémol; ce qui paroît assez bien entendu. (Voyez SOLFIER.)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux Notes ou à l'Harmonie : aux Notes, comme dans ce mot, *Basse-Figurée*, pour exprimer une Basse dont les Notes portant Accord, sont subdivisées en plusieurs autres Notes de moindre valeur, (Voyez BASSE-FIGURÉE.) : à l'Harmonie, quand on emploie par supposition & dans une marche Diatonique d'autres Notes que celles qui forment l'Accord. (Voyez HARMONIE-FIGURÉE, & SUPPOSITION)

FIGURER, *v. a.* C'est passer plusieurs Notes pour une; c'est faire des Doubles, des Variations; c'est ajouter des Notes au Chant de quelque maniere que ce soit : enfin c'est donner aux Sons harmonieux une Figure de Mélodie, en les liant par d'autres Sons intermédiaires. (Voyez DOUBLE, FLEURTIS, HARMONIE-FIGURÉE)

FILER un Son, c'est en chantant ménager sa voix, en sorte qu'on puisse le prolonger long-tems sans reprendre haleine. Il y a deux manieres de *Filer* un Son : la premiere en le soutenant toujours également; ce qui se fait pour l'ordinaire sur les Tenues où l'Accompagnement travaille : la seconde en le renforçant; ce qui est plus usité dans les Passages & Roulades. La premiere maniere demande plus de justesse, &

les Italiens la préferent : la seconde a plus d'éclat & plaît davantage aux François.

FIN, *s. f.* Ce mot se place quelquefois sur la Finale de la premiere partie d'un Rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette premiere partie, c'est sur cette Finale qu'on doit s'arrêter & finir. (Voyez RONDEAU.)

On n'emploie plus guere ce mot à cet usage, les François lui ayant substitué le Point-Final à l'exemple des Italiens. (Voyez POINT-FINAL.)

FINALE, *s. f.* Principale Corde du Mode qu'on appelle aussi Tonique, & sur laquelle l'Air ou la Piece doit finir. (Voyez MODE.)

Quand on compose à plusieurs Parties, & surtout des Chœurs, il faut toujours que la Basse tombe en finissant sur la Note même de la *Finale.* Les autres Parties peuvent s'arrêter sur sa Tierce ou sur sa Quinte. Autrefois c'étoit une regle de donner toujours, à la fin d'une Piece, la Tierce majeure à la *Finale*, même en Mode mineur ; mais cet usage a été trouvé de mauvais goût & tout-à-fait abandonné.

FIXE, *adj.* Cordes ou Sons *Fixes* ou stables. (Voyez SON, STABLE.)

FLATTÉ, *s. m.* Agrément du Chant François, difficile à définir ; mais dont on comprendra suffisamment l'effet par un exemple. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 13 *au mot* FLATTÉ.)

FLEURTIS, *s. m.* Sorte de Contrepoint figuré, lequel n'est point syllabique ou Note sur Note.

C'eſt auſſi l'aſſemblage des divers agrémens dont on orne un Chant trop ſimple. Ce mot eſt vieilli en tout ſens. (Voyez BRODERIES, DOUBLES, VARIATIONS, PASSAGES.)

FOIBLE, *adj.* Tems *foible.* (Voyez TEMS.)

FONDAMENTAL, *adj.* Son *fondamental* eſt celui qui ſert de fondement à l'Accord, (Voyez ACCORD.) ou au Ton; (Voyez TONIQUE.) Baſſe-*Fondamentale* eſt celle qui ſert de fondement à l'Harmonie. (Voyez BASSE-FONDAMENTALE.) Accord *Fondamental* eſt celui dont la Baſſe eſt *Fondamentale*, & dont les Sons ſont arrangés ſelon l'ordre de leur génération: mais comme cet ordre écarte extrêmement les Parties, on les rapproche par des combinaiſons ou Renverſemens, & pourvu que la Baſſe reſte la même, l'Accord ne laiſſe pas pour cela de porter le nom de *Fondamental.* Tel eſt, par exemple, cet Accord *ut mi ſol*, renfermé dans un Intervalle de Quinte: au lieu que dans l'ordre de ſa génération *ut ſol mi*, il comprend une Dixieme & même une Dix-ſeptieme; puiſque l'*ut fondamental* n'eſt pas la Quinte de *ſol*, mais l'Octave de cette Quinte.

FORCE, *ſ. f.* Qualité du Son appellée auſſi quelquefois *Intenſité*, qui le rend plus ſenſible & le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps ſonore, ſont ce qui rend le Son aigu ou grave; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, eſt ce

qui le rend fort ou foible. Quand cet écart eſt trop grand & qu'on force l'Inſtrument ou la voix, (Voyez FORCER.) le Son devient bruit & ceſſe d'être appréciable.

FORCER la voix, c'eſt excéder en haut ou en bas ſon Diapaſon, ou ſon volume à force d'haleine; c'eſt crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd ſa juſteſſe : cela arrive même aux Inſtrumens où l'on *force* l'archet ou le vent; & voilà pourquoi les François chantent rarement juſte.

FORLANE, *ſ. f.* Air d'une Danſe de même nom commune à Veniſe, ſur-tout parmi les Gondoliers. Sa Meſure eſt à $\frac{6}{8}$; elle ſe bat gaiement, & la Danſe eſt auſſi fort gaie. On l'appelle *Forlane* parce qu'elle a pris naiſſance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*.

FORT, *adv.* Ce mot s'écrit dans les Parties, pour marquer qu'il faut forcer le Son avec véhémence, mais ſans le hauſſer; chanter à pleine voix, tirer de l'Inſtrument beaucoup de Son : ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *Doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le ſuperlatif *Fortiſſimo*, dont on n'a guere beſoin dans la Muſique Françoiſe; car on y chante ordinairement *très-fort*.

FORT, *adj.* Tems *fort*. (Voyez TEMS.)

FORTE.

Forte-Piano. Substantif Italien composé, & que les Musiciens devroient franciser, comme les Peintres ont francisé celui de *Chiaro-scuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *Forte-piano* est l'art d'adoucir & renforcer les Sons dans la Mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-seulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours sur le même Ton; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La Musique, en imitant la variété des Accens & des Tons, doit donc imiter aussi les degrés intenses ou remisses de la parole, & parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix; & voilà ce qu'indique en général le mot *Forte-piano*.

Fragmens. On appelle ainsi à l'Opéra de Paris le choix de trois ou quatre Actes de Ballet qu'on tire de divers Opéra, & qu'on rassemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entr'eux, pour être représentés successivement le même jour, & remplir, avec leurs Entr'actes, la durée d'un Spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramassis, & qu'un Théatre sans intérêt où l'on puisse le supporter.

Frappé, *adj. pris subst.* C'est le Tems où l'on baisse la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer la Mesure. (Voyez Thésis.) On ne frappe ordinairement du pied que le premier Tems de chaque Mesure; mais ceux qui coupent

en deux la Mesure à quatre, frappent aussi le troisieme. En battant de la main la Mesure, les François ne frappent jamais que le premier Tems & marquent les autres par divers mouvemens de main : mais les Italiens frappent les deux premiers de la Mesure à trois, & levent le troisieme ; ils frappent de même les deux premiers de la Mesure à quatre, & levent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples & semblent plus commodes.

FREDON, *s. m.* Vieux mot qui signifie un Passage rapide & presque toujours Diatonique de plusieurs Notes sur la même syllabe ; c'est-à-peu-près ce que l'on a depuis appellé *Roulade*, avec cette différence que la Roulade dure davantage & s'écrit, au lieu que le *Fredon* n'est qu'une courte addition de goût ; ou, comme on disoit autrefois, une *Diminution* que le Chanteur fait sur quelque Note.

FREDONNER, *v. n. & a.* Faire des *Fredons.* Ce mot est vieux & ne s'emploie plus qu'en dérision.

FUGUE, *s. f.* Piece ou morceau de Musique où l'on traite, selon certaines regles d'Harmonie & de Modulation, un Chant appellé *sujet*, en le faisant passer successivement & alternativement d'une Partie à une autre.

Voici les principales regles de la F*ugue*, dont les unes lui sont propres, & les autres communes avec l'Imitation.

I. Le ſujet procede de la Tonique à la Dominante ou de la Dominante à la Tonique, en montant ou en deſcendant.

II. Toute *Fugue* a ſa réponſe dans la Partie qui ſuit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponſe doit rendre le ſujet à la Quarte ou à la Quinte, & par mouvement ſemblable, le plus exactement qu'il eſt poſſible; procédant de la Dominante à la Tonique, quand le ſujet s'eſt annoncé de la Tonique à la Dominante; & *vice versâ*. Une Partie peut auſſi reprendre le même ſujet à l'Octave ou à l'Uniſſon de la précédente: mais alors c'eſt répétition plutôt qu'une véritable réponſe.

IV. Comme l'Octave ſe diviſe en deux parties inégales dont l'une comprend quatre Degrés en montant de la Tonique à la Dominante, & l'autre ſeulement trois en continuant de monter de la Dominante à la Tonique; cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expreſſion du ſujet, & de faire quelque changement dans la réponſe, pour ne pas quitter les Cordes eſſentielles du Mode. C'eſt autre choſe quand on ſe propoſe de changer de Ton; alors l'exactitude même de la réponſe priſe ſur une autre Corde, produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la *Fugue* ſoit deſſinée de telle ſorte que la réponſe puiſſe entrer avant la fin du premier Chant, afin qu'on entende en partie

l'une & l'autre à la fois, que par cette anticipation le ſujet ſe lie, pour ainſi dire, à lui-même, & que l'art du Compoſiteur ſe montre dans ce concours. C'eſt ſe moquer que de donner pour *Fugue* un Chant qu'on ne fait que promener d'une Partie à l'autre, ſans autre gêne que de l'accompagner enſuite à ſa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'Imitation. (Voyez IMITATION.)

Outre ces regles, qui ſont fondamentales, pour réuſſir dans ce genre de Compoſition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en ſont pas moins eſſentielles. Les *Fugues*, en général, rendent la Muſique plus bruyante qu'agréable ; c'eſt pourquoi elles conviennent mieux dans les Chœurs que par-tout ailleurs. Or comme leur principal mérite eſt de fixer toujours l'oreille ſur le Chant principal ou ſujet, qu'on fait pour cela paſſer inceſſamment de Partie en Partie, & de Modulation en Modulation ; le Compoſiteur doit mettre tous ſes ſoins à rendre toujours ce Chant bien diſtinct, ou à empêcher qu'il ne ſoit étouffé ou confondu parmi les autres Parties. Il y a pour cela deux moyens ; l'un dans le mouvement qu'il faut ſans ceſſe contraſter ; de ſorte que, ſi la marche de la *Fugue* eſt précipitée, les autres Parties procedent poſément par des Notes longues ; & au contraire, ſi la *Fugue* marche gravement, que les Accompagnemens travaillent davantage. Le ſecond moyen eſt

d'écarter l'Harmonie, de peur que les autres Parties, s'approchant trop de celle qui Chante le ſujet, ne ſe confondent avec elle, & ne l'empêchent de ſe faire entendre aſſez nettement; en ſorte que ce qui ſeroit un vice partout ailleurs, devient ici une beauté.

Unité de Mélodie; voilà la grande regle commune qu'il faut ſouvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choiſir les Accords, les Intervalles, afin qu'un certain Son, & non pas un autre, faſſe l'effet principal; *unité de Mélodie.* Il faut quelquefois mettre en jeu des Inſtrumens ou des Voix d'eſpece différente, afin que la Partie qui doit dominer ſe diſtingue plus aiſément; *unité de Mélodie.* Une autre attention non moins néceſſaire, eſt, dans les divers enchaînemens de Modulations qu'amene la marche & le progrès de la *Fugue*, de faire que toutes ces Modulations ſe correſpondent à la fois dans toutes les Parties, de lier le tout dans ſon progrès par une exacte conformité de Ton; de peur qu'une Partie étant dans un Ton & l'autre dans un autre, l'Harmonie entiere ne ſoit dans aucun, & ne préſente plus d'effet ſimple à l'oreille, ni d'idée ſimple à l'eſprit; *unité de Mélodie.* En un mot, dans toute *Fugue*, la confuſion de Mélodie & de Modulation eſt en même tems ce qu'il y a de plus à craindre & de plus difficile à éviter; & le plaiſir que donne ce genre de Muſique étant toujours médiocre, on peut dire

qu'une belle *Fugue* eſt l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon Harmoniſte.

Il y a encore pluſieurs autres manieres de *Fugues*, comme les *Fugues perpétuelles* appellées *Canons*, les *doubles Fugues*, les *Contre-Fugues*, ou *Fugues renverſées*, qu'on peut voir chacune à ſon mot, & qui ſervent plus à étaler l'art des Compoſiteurs qu'à flatter l'oreille des Ecoutans.

Fugue, du Latin *fuga*, *fuite*; parce que les Parties, partant ainſi ſucceſſivement, ſemblent ſe fuir & ſe pourſuivre l'une l'autre.

FUGUE RENVERSÉE. C'eſt une *Fugue* dont la réponſe ſe fait par Mouvement contraire à celui du ſujet. (Voyez CONTRE-FUGUE.)

FUSÉE, *ſ. f.* Trait rapide & continu qui monte ou deſcend pour joindre diatoniquement deux Notes à un grand Intervalle l'une de l'autre. (Voyez *Pl.* C. *Fig.* 4.) A moins que la *Fuſée* ne ſoit Notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux Notes extrêmes ait une durée ſur laquelle on puiſſe paſſer la *Fuſée* ſans altérer la Meſure.



G

G *re ſol*, G *ſol re ut*, ou ſimplement G. Cinquieme Son de la Gamme Diatonique, lequel s'appelle autrement *ſol*. (Voyez GAMME.)

C'eſt auſſi le nom de la plus haute des trois Clefs de la Muſique. (Voyez CLEF.)

GAI, *adv.* Ce mot, écrit au-dessus d'un Air ou d'un morceau de Musique, indique un mouvement moyen entre le vîte & le modéré : il répond au mot Italien *Allegro*, employé pour le même usage. (Voyez ALLEGRO.)

Ce mot peut s'entendre aussi du caractere d'une Musique, indépendamment du Mouvement.

GAILLARDE, *s. f.* Air à trois Tems gais d'une Danse de même nom. On la nommoit autrefois *Romanesque*, parce qu'elle nous est, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette Danse est hors d'usage depuis long-tems. Il en est resté seulement un Pas appellé, *Pas de Gaillarde.*

GAMME, GAMM'UT, OU GAMMA-UT. Table ou Echelle inventée par Gui Arétin, sur laquelle on apprend à nommer & à entonner juste les Degrés de l'Octave par les six Notes de Musique, *ut re mi fa sol la*, suivant toutes les dispositions qu'on peut leur donner ; ce qui s'appelle *solfier*. Voyez ce mot.

La *Gamme* a aussi été nommée *Main harmonique*, parce que Gui employa d'abord la figure d'une main, sur les doigts de laquelle il rangea ses Notes, pour montrer les rapports de ses Hexacordes avec les cinq Tétracordes des Grecs. Cette main a été en usage pour apprendre à nommer les Notes jusqu'à l'invention du *si* qui a aboli chez nous les Muances, & par conséquent la *Main* harmonique qui sert à les expliquer.

Gui Arétin ayant, ſelon l'opinion commune, ajouté au Diagramme des Grecs un Tétracorde à l'aigu, & une corde au grave, ou plutôt, ſelon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce Diagramme dans ſon ancienne étendue, il appella cette Corde grave *Hypoproslambanomenos*, & la marqua par le Γ des Grecs; & comme cette lettre ſe trouva ainſi à la tête de l'Echelle, en paſſant dans le haut les Sons graves, ſelon la méthode des Anciens, elle a fait donner à cette Echelle le nom barbare de *Gamme*.

Cette *Gamme* donc, dans toute ſon étendue, étoit compoſée de vingt Cordes ou Notes; c'eſt-à-dire, de deux Octaves & d'une Sixte majeure. Ces Cordes étoient repréſentées par des lettres & par des ſyllabes. Les lettres déſignoient invariablement chacune une Corde déterminée de l'Echelle, comme elles ſont encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que ſix lettres, enfin que ſept, & qu'il falloit recommencer d'Octave en Octave, on diſtinguoit ces Octaves par les figures des lettres. La premiere Octave ſe marquoit par des lettres capitales de cette maniere: Γ. A. B. &c. la ſeconde, par des caracteres courans *g. a. b*; & pour la Sixte ſurnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*, &c.

Quant aux ſyllabes, elles ne repréſentoient que les noms qu'il falloit donner aux Notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que ſix

noms pour ſept Notes, c'étoit une néceſſité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes Notes ; ce qui ſe fit de maniere que ces deux Notes *mi fa*, ou *la fa*, tombaſſent ſur les ſémi-Tons. Par conſéquent dès qu'il ſe préſentoit un Dièſe ou un Bémol qui amenoit un nouveau ſémi-Ton, c'étoient encore des noms à changer ; ce qui faiſoit donner le même nom à différentes Notes, & différens noms à la même Note, ſelon le progrès du Chant ; & ces changemens de nom s'appelloient *Muances*.

On apprenoit donc ces Muances par la Gamme. A la gauche de chaque Degré on voyoit une lettre qui indiquoit la Corde préciſe appartenant à ce Degré. A la droite, dans les caſes, on trouvoit les différens noms que cette même Note devoit porter en montant ou en deſcendant par Béquarre ou par Bémol, ſelon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire, en divers tems, pluſieurs changemens à la *Gamme*. La *Figure* 10. *Planche* A, repréſente cette *Gamme*, telle qu'elle eſt actuellement uſitée en Italie. C'eſt à-peu-près la même choſe en Eſpagne & en Portugal, ſi ce n'eſt qu'on trouve quelquefois à la derniere place la colonne du Béquarre, qui eſt ici la premiere, ou quelqu'autre différence auſſi peu importante.

Pour ſe ſervir de cette Echelle, ſi l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à Γ de la premiere colonne, le long de laquelle on monte

jusqu'au *la*; après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa*; on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, & ainsi de suite. Ou bien on peut commencer par *ut* au C de la seconde colonne, arrivé au *la* passer à *mi* dans la premiere colonne, puis repasser dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen l'une de ces transitions forme toujours un sémi-Ton; savoir, *la fa*: & l'autre toujours un Ton; savoir, *la mi*. Par Bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, & faire les transitions de la même maniere, &c.

En descendant par Béquarre on quitte l'*ut* de la colonne du milieu, pour passer au *mi* de celle par Béquarre, ou au *fa* de celle par Bémol; puis descendant jusqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en sort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, *&c.*

Les Anglois n'emploient pas toutes ces syllabes, mais seulement les quatre premieres *ut re mi fa*; changeant ainsi de colonne de quatre en quatre Notes, ou de trois en trois par une méthode semblable à celle que je viens d'expliquer, si ce n'est qu'au lieu de *la fa* & de *la mi*, il faut muer par *fa ut*, & par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *Gamme* que les lettres initiales qui marquent les Sons fixes dans les autres *Gammes*, & ils solfient même avec ces lettres de la maniere qu'on pourra voir au mot SOLFIER.

La *Gamme* Françoiſe, autrement dite *Gamme* du *ſi*; leve les embarras de toutes ces tranſitions. Elle conſiſte en une ſimple Echelle de ſix Degrés ſur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 11.) La premiere colonne à gauche eſt pour chanter par Bémol; c'eſt-à-dire, avec un Bémol à la Clef; la ſeconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le myſtere de la *Gamme* Françoiſe qui n'a guere plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un Bémol la met à l'inſtant hors d'uſage. Les autres *Gammes* n'ont par-deſſus celle-là, que l'avantage d'avoir auſſi une colonne pour le Béquarre; c'eſt-à-dire, pour un Dièſe à la Clef; mais ſi-tôt qu'on y met plus d'un Dièſe ou d'un Bémol, (ce qui ne ſe faiſoit jamais autrefois,) toutes ces *Gammes* ſont également inutiles.

Aujourd'hui que les Muſiciens François chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *Gamme*. C *ſol ut*, *ut*, & C ne ſont, pour eux, que la même choſe. Mais dans le ſyſtème de Gui, *ut* eſt une choſe, & C en eſt une autre fort différente; & quand il a donné à chaque Note une ſyllabe & une lettre, il n'a pas prétendu en faire des ſynonymes; ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

GAVOTTE, *ſ. f.* Sorte de Danſe dont l'Air eſt à deux Tems, & ſe coupe en deux repriſes, dont chacune commence avec le ſecond Tems

& finit ſur le premier. Le mouvement de la *Gavotte* eſt ordinairement gracieux, ſouvent gai, quelquefois auſſi tendre & lent. Elle marque ſes phraſes & ſes repos de deux en deux Meſures.

GÉNIE, *ſ. m.* Ne cherche point, jeune Artiſte, ce que c'eſt que le *Génie*. En as-tu : tu le ſens en toi-même. N'en as-tu pas : tu ne le connoîtras jamais. Le *Génie* du Muſicien ſoumet l'Univers entier à ſon Art. Il peint tous les tableaux par des Sons ; il fait parler le ſilence même ; il rend les idées par des ſentimens, les ſentimens par des accens ; & les paſſions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes, la douleur qu'il fait gémir arrache des cris ; il brûle ſans ceſſe & ne ſe conſume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats & les glaces ; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce ſentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le ſentir. Mais hélas ! il ne ſait rien dire à ceux où ſon germe n'eſt pas, & ſes prodiges ſont peu ſenſibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc ſavoir ſi quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime ? Cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvres de *Leo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolèſe*. Si tes yeux s'empliſſent de l'armes, ſi tu ſens ton cœur palpiter, ſi des treſſaillemens t'agitent, ſi l'oppreſſion te ſuffoque dans tes tranſports, prends le Métaſtaſe & travaille ; ſon

Génie échauffera le tien; tu créeras à son exemple : c'est-là ce que fait le *Génie*, & d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que tes Maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand Art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le *Génie*? Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime. Que t'importetoit de le connoître? tu ne saurois le sentir : fais de la Musique Françoise.

GENRE, *s. m.* Division & disposition du Tétracorde considéré dans les Intervalles des quatre Sons qui le composent. On conçoit que cette définition, qui est celle d'Euclide, n'est applicable qu'à la Musique Grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne constitution de l'Accord du Tétracorde, c'est-à-dire, l'établissement d'un *Genre* régulier, dépendoit des trois regles suivantes que je tire d'Aristoxène.

La premiere étoit que les deux Cordes extrêmes du Tétracorde devoient toujours rester immobiles, afin que leur Intervalle fût toujours celui d'une Quarte juste ou du Diatessaron. Quant aux deux Cordes moyennes, elles varioient à la vérité; mais l'Intervalle du Lichanos à la Mèse ne devoit jamais passer deux *Tons*, ni diminuer au-delà d'un *Ton*; de sorte qu'on avoit précisément l'espace d'un *Ton* pour varier l'Accord du

Lichanos, & c'eſt la ſeconde regle. La troiſieme étoit que l'Intervalle de la Parhypate ou ſeconde Corde à l'Hypate n'excédât jamais celui de la même Parhypate au Lichanos.

Comme en général cet Accord pouvoit ſe diverſifier de trois façons, cela conſtituoit trois principaux *Genres* ; ſavoir, le Diatonique, le Chromatique & l'Enharmonique. Ces deux derniers *Genres*, où les deux premiers Intervalles faiſoient toujours enſemble une ſomme moindre que le troiſieme Intervalle, s'appelloient à cauſe de cela *Genres épais* ou *ſerrés*. (Voyez EPAIS.)

Dans le Diatonique, la Modulation procédoit par un ſémi-Ton, un *Ton*, & un autre *Ton*, *ſi ut re mi* ; & comme on y paſſoit par deux *Tons* conſécutifs, de-là lui venoit le nom de *Diatonique.* Le Chromatique procédoit ſucceſſivement par deux ſémi-Tons & un hémi-Diton ou une Tierce mineure, *ſi*, *ut*, *ut* Dièſe, *mi* ; cette Modulation tenoit le milieu entre celles du Diatonique & de l'Enharmonique, y faiſant, pour ainſi dire, ſentir diverſes nuances de Sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit pluſieurs nuances intermédiaires, & de-là vient qu'on appelloit ce *Genre* Chromatique ou coloré. Dans l'Enharmonique, la Modulation procédoit par deux Quarts-de-*Ton*, en diviſant, ſelon la doctrine d'Ariſtoxène, le ſémi-Ton majeur en deux parties égales, & un Diton ou une Tierce majeure, comme *ſi*, *ſi* Dièſe

Enharmonique, *ut*, & *mi:* ou bien, ſelon les Pythagoriciens, en diviſant le ſémi-Ton majeur en deux Intervalles inégaux, qui formoient, l'un le ſémi-Ton mineur, c'eſt-à-dire, notre Dièſe ordinaire, & l'autre le complément de ce même ſémi-Ton mineur au ſémi-Ton majeur, & enſuite le Diton, comme ci-devant, *ſi*, *ſi* Dièſe ordinaire. *ut*, *mi.* Dans le premier cas, les deux Intervalles égaux du *ſi* à l'*ut* étoient tous deux Enharmoniques ou d'un Quart-de-*Ton*; dans le ſecond cas, il n'y avoit d'Enharmonique que le paſſage du *ſi* Dièſe à l'*ut*, c'eſt-à-dire, la différence du ſémi-Ton mineur au ſémi-Ton majeur, laquelle eſt le Dièſe appellé *de Pythagore* & le véritable Intervalle Enharmonique donné par la Nature.

Comme donc cette Modulation, dit M. Burette, ſe tenoit d'abord très-ſerrée, ne parcourant que de petits Intervalles, des Intervalles preſque inſenſibles, on la nommoit *Enharmonique*, comme qui diroit *bien jointe*, bien aſſemblée, *probè coagmentata.*

Outre ces *Genres* principaux, il y en avoit d'autres qui réſultoient tous de divers partages du Tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Ariſtoxène ſubdiviſe le *Genre* Diatonique en Syntonique & Diatonique mol, (Voyez DIATONIQUE.) & le *Genre* Chromatique en mol, Hémiolien, & Tonique : (Voyez CHROMATIQUE.)

dont il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Ariſtide Quintilien fait mention de pluſieurs autres *Genres* particuliers, & il en compte ſix qu'il donne pour très-anciens ; ſavoir, le Lydien, le Dorien, le Phrygien, l'Ionien, le Mixolydien, & le Syntonolydien. Ces ſix *Genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les Tons ou Modes de mêmes noms, différoient par leurs Degrés ainſi que par leur Accord ; les uns n'arrivoient pas à l'Octave, les autres l'atteignoient, les autres la paſſoient ; en ſorte qu'ils participoient à la fois du *Genre* & du Mode. On en peut voir le détail dans le *Muſicien Grec.*

En général, le Diatonique ſe diviſe en autant d'eſpeces qu'on peut aſſigner d'Intervalles différens entre le ſémi-Ton & le *Ton.*

Le Chromatique en autant d'eſpeces qu'on peut aſſigner d'Intervalles entre le ſémi-Ton & le Dièſe Enharmonique.

Quant à l'Enharmonique il ne ſe ſubdiviſe point.

Indépendamment de toutes ces ſubdiviſions, il y avoit encore un *Genre* commun, dans lequel on n'employoit que des Sons ſtables qui appartiennent à tous les *Genres*, & un *Genre* mixte qui participoit du caractere de deux *Genres* ou de tous les trois. Or il faut bien remarquer que dans ce mélange de *Genres*, qui étoit très-rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre

tre Cordes ; mais on les tendoit ou relâchoit diversement durant une même Piece ; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je soupçonne que peut-être un Tétracorde étoit accordé dans un *Genre*, & un autre dans un autre ; mais les Auteurs ne s'expliquent pas clairement là-dessus.

On lit dans Aristoxène, (*L. I. Part. II.*) que jusqu'au tems d'Alexandre le Diatonique & le Chromatique étoient négligés des anciens Musiciens & qu'ils ne s'exerçoient que dans le *Genre* Enharmonique, comme le seul digne de leur habileté ; mais ce *Genre* étoit entiérement abandonné du tems de Plutarque, & le Chromatique aussi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des Anciens, plus que le progrès de notre Musique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs successeurs. Nous avons comme eux le *Genre* Diatonique, le Chromatique, & l'Enharmonique, mais sans aucunes divisions ; & nous considérons ces *Genres* sous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manieres particulieres de conduire le Chant sur certaines Cordes prescrites. Pour nous, ce sont autant de manieres de conduire le corps entier de l'Harmonie, qui forcent les Parties à suivre les Intervalles prescrits par ces *Genres* ; de sorte que le *Genre* appartient encore plus à l'Harmonie qui l'engendre, qu'à la Mélodie qui le fait sentir.

Il faut encore observer, que dans notre Mu-

ſique, les *Genres* ſont preſque toujours mixtes; c'eſt-à-dire, que le Diatonique entre pour beaucoup dans le Chromatique, & que l'un & l'autre ſont néceſſairement mêlés à l'Enharmonique. Une Piece de Muſique toute entiere dans un ſeul *Genre*, ſeroit très-difficile à conduire & ne ſeroit pas ſupportable; car dans le Diatonique il ſeroit impoſſible de changer de Ton, dans le Chromatique on ſeroit forcé de changer de Ton à chaque Note, & dans l'Enharmonique il n'y auroit abſolument aucune ſorte de liaiſon. Tout cela vient encore des regles de l'Harmonie, qui aſſujettiſſent la ſucceſſion des Accords à certaines regles incompatibles avec une continuelle ſucceſſion Enharmonique ou Chromatique; & auſſi de celles de la Mélodie, qui n'en ſauroit tirer de beaux Chants. Il n'en étoit pas de même des *Genres* des Anciens. Comme les Tétracordes étoient également complets, quoique diviſés différamment dans chacun des trois ſyſtêmes; ſi dans la Mélodie ordinaire un *Genre* eût emprunté d'un autre d'autres Sons que ceux qui ſe trouvoient néceſſairement communs entr'eux, le Tétracorde auroit eu plus de quatre Cordes, & toutes les regles de leur Muſique auroient été confondues.

M. Serre de Geneve a fait la diſtinction d'un quatrieme *Genre* duquel j'ai parlé dans ſon article. (Voyez Diacommatique.)

GIGUE, *s. f.* Air d'une Danse de même nom, dont la Mesure est à six-huit & d'un Mouvement assez gai. Les Opéra François contiennent beaucoup de *Gigues*, & les *Gigues* de Correlli ont été long-tems célebres : mais ces Airs sont entiérement passés de mode; on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus guere en France.

GOUT, *s. m.* De tous les dons naturels le *Goût* est celui qui se sent le mieux & qui s'explique le moins; il ne seroit pas ce qu'il est, si l'on pouvoit le définir; car il juge des objets sur lesquels le jugement n'a plus de prise, & sert, si j'ose parler ainsi, de lunettes à la raison.

Il y a, dans la Mélodie, des Chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien Modulés; il y a, dans l'Harmonie, des choses d'effet & des choses sans effet, toutes également régulieres; il y a dans l'entrelacement des morceaux un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque chose de plus fin que la loi des contrastes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manieres différentes de le rendre, sans jamais sortir de son caractere: de ces manieres, les unes plaisent plus que les autres, & loin de les pouvoir soumettre aux regles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-moi raison de ces différences, & je vous dirai ce que c'est que le *Goût*.

Chaque homme a un *Goût* particulier, par le-

quel il donne aux chofes qu'il appelle belles & bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un eft plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les Airs gais. Une Voix douce & flexible chargera fes Chants d'ornemens agréables; une Voix fenfible & forte animera les fiens des accens de la paffion. L'un cherchera la fimplicité dans la Mélodie : l'autre fera cas des traits recherchés : & tous deux appelleront élégance le *Goût* qu'ils auront préféré. Cette diverfité vient tantôt de la différente difpofition des organes, dont le *Goût* enfeigne à tirer parti ; tantôt du caractere particulier de chaque homme, qui le rend plus fenfible à un plaifir ou à un défaut qu'à un autre ; tantôt de la diverfité d'âge ou de fexe, qui tourne les defirs vers des objets différens. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que fon *Goût* à oppofer à celui d'un autre, il eft évident qu'il n'en faut point difputer.

Mais il y a auffi un *Goût* général fur lequel tous les gens bien organifés s'accordent; & c'eft celui-ci feulement auquel on peut donner abfolument le nom de *Goût*. Faites entendre un Concert à des oreilles fuffifamment exercées & à des hommes fuffifamment inftruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, fur le jugement des morceaux & fur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raifon de fon jugement, il y a des chofes fur le quelles ils la rendront d'un avis prefque una-

nime : ces choſes ſont celles qui ſe trouvent ſoumiſes aux regles ; & ce jugement commun eſt alors celui de l'Artiſte ou du Connoiſſeur. Mais de ces choſes qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaiſes, il y en a ſur leſquelles ils ne pourront autoriſer leur jugement par aucune raiſon ſolide & commune à tous ; & ce dernier jugement appartient à l'homme de *Goût*. Que ſi l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'eſt que tous ne ſont pas également bien organiſés, que tous ne ſont pas gens de *Goût*, & que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent ſouvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *Goût*, on en peut diſputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui ſoit le vrai : mais je ne vois guere d'autre moyen de terminer la diſpute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la Nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la Muſique Françoiſe & l'Italienne.

Au reſte, le Génie crée, mais le *Goût* choiſit : & ſouvent un Génie trop abondant a beſoin d'un Cenſeur ſévere qui l'empêche d'abuſer de ſes richeſſes. Sans *Goût* on peut faire de grandes choſes ; mais c'eſt lui qui les rend intéreſſantes. C'eſt le *Goût* qui fait ſaiſir au Compoſiteur les idées du Poëte : c'eſt le *Goût* qui fait ſaiſir à l'Exécutant les idées du Compoſiteur ; c'eſt le *Goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui

peut orner & faire valoir leur ſujet ; & c'eſt le *Goût* qui donne à l'Auditeur le ſentiment de toutes ces convenances. Cependant le *Goût* n'eſt point la ſenſibilité. On peut avoir beaucoup de *Goût* avec une ame froide, & tel homme tranſporté des choſes vraiment paſſionnées eſt peu touché des gracieuſes. Il ſemble que le *Goût* s'attache plus volontiers aux petites expreſſions, & la ſenſibilité aux grandes.

Gout-du-Chant. C'eſt ainſi qu'on appelle en France l'Art de Chanter ou de jouer les Notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du Chant François. On trouve à Paris pluſieurs Maîtres de *Goût-du-Chant*, & ce *Goût* a pluſieurs termes qui lui ſont propres ; on trouvera les principaux au mot Agrémens.

Le *Goût-du-Chant* conſiſte auſſi beaucoup à donner artificiellement à la voix du Chanteur le timbre, bon ou mauvais, de quelque Acteur ou Actrice à la mode. Tantôt il conſiſte à naziller, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir : mais tout cela ſont des graces paſſageres qui changent ſans ceſſe avec leurs Auteurs.

Grave ou Gravement. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, & de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

Grave, *adj.* eſt oppoſé à aigu. Plus les vi-

brations du corps ſonore ſont lentes, plus le Son eſt *Grave.* (Voyez SON, GRAVITÉ.)

GRAVITÉ, *ſ. f.* C'eſt cette modification du Son par laquelle on le conſidere comme *Grave* ou *Bas* par rapport à d'autres Sons qu'on appelle *Hauts* ou *Aigus.* Il n'y a point dans la Langue Françoiſe de corrélatif à ce mot ; car celui d'*Acuïté* n'a pu paſſer.

La *Gravité* des Sons dépend de la groſſeur, longueur, tenſion des Cordes, de la longueur & du diametre des tuyaux, & en général du volume & de la maſſe des corps ſonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *Gravité* eſt grande ; mais il n'y a point de *Gravité* abſolue, & nul Son n'eſt grave ou aigu que par comparaiſon.

GROS-FA. Certaines vieilles Muſiques d'Egliſe, en Notes Quarrées, Rondes ou Blanches, s'appelloient jadis du *Gros-fa.*

GROUPE, *ſ. m.* Selon l'Abbé Broſſard, quatre Notes égales & Diatoniques, dont la premiere & la troiſieme ſont ſur le même Degré, forment un *Groupe.* Quand la deuxieme deſcend & que la quatrieme monte, c'eſt *Groupe aſcendant ;* quand la deuxieme monte & que la quatrieme deſcend, c'eſt *Groupe deſcendant :* & il ajoute que ce nom a été donné à ces Notes à cauſe de la figure qu'elles forment enſemble.

Je ne me ſouviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot en parlant, dans le ſens que lui donne l'Abbé Broſſard, ni même de l'avoir lu

dans le même ſens ailleurs que dans ſon Dictionnaire.

GUIDE, *ſ. f.* C'eſt la Partie qui entre la premiere dans une Fugue & annonce le ſujet. (Voyez FUGUE.) Ce mot, commun en Italie, eſt peu uſité en France dans le même ſens.

GUIDON, *ſ. m.* Petit ſigne de Muſique, lequel ſe met à l'extrèmité de chaque Portée ſur le Degré où ſera placée la Note qui doit commencer la Portée ſuivante. Si cette premiere Note eſt accompagnée accidentellement d'un Dièſe, d'un Bémol ou d'un Béquarre, il convient d'en accompagner auſſi le *Guidon.*

On ne ſe ſert plus de *Guidons* en Italie, ſurtout dans les Partitions où, chaque Portée ayant toujours dans l'Accolade ſa place fixe, on ne ſauroit guere ſe tromper en paſſant de l'une à l'autre. Mais les *Guidons* ſont néceſſaires dans les Partitions Françoiſes, parce que, d'une ligne à l'autre, les Accolades, embraſſant plus ou moins de Portées, vous laiſſent dans une continuelle incertitude de la Portée correſpondante à celle que vous avez quittée.

GYMNOPÉDIE, *ſ. f.* Air ou Nome ſur lequel danſoient à nu les jeunes Lacédémoniennes.

H.

HARMATIAS. Nom d'un Nome dactylique de la Musique Grecque, inventé par le premier Olympe Phrygien.

HARMONIE, *f.f.* Le sens que donnoient les Grecs à ce mot, dans leur Musique, est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lesquelles on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous restent, l'*Harmonie* paroît être la Partie qui a pour objet la succession convenable des Sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres Parties appellées *Rhythmica* & *Metrica*, qui se rapportent au Tems & à la Mesure : ce qui laisse à cette convenance une idée vague & indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les regles de l'Art; & encore, après cela, l'*Harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la Mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette derniere les idées de Rhythme & de Mesure, sans lesquelles, en effet, nulle Mélodie ne peut avoir un caractere déterminé, au lieu que l'*Harmonie* a le sien par elle-même, indépendamment de toute autre quantité. (Voyez MÉLODIE.)

On voit, par un passage de Nicomaque & par

d'autres, qu'ils donnoient aussi quelquefois le nom d'*Harmonie* à la Consonnance de l'Octave, & aux Concerts de Voix & d'Instrumens qui s'exécutoient à l'Octave, & qu'ils appelloient plus communément *Antiphonies*.

Harmonie, selon les Modernes, est une succession d'Accords selon les loix de la Modulation. Long-tems cette *Harmonie* n'eut d'autres principes que des regles presque arbitraires ou fondées uniquement sur l'approbation d'une oreille exercée, qui jugeoit de la bonne ou mauvaise succession des Consonnances & dont on mettoit ensuite les décisions en calcul. Mais le P. Mersenne & M. Sauveur ayant trouvé que tout Son, bien que simple en apparence, étoit toujours accompagné d'autres Sons moins sensibles qui formoient avec lui l'Accord parfait majeur, M. Rameau est parti de cette expérience, & en a fait la base de son système Harmonique dont il a rempli beaucoup de livres, & qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public.

M. Tartini partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate & non moins certaine, est parvenu à des conclusions assez semblables par un chemin tout opposé. M. Rameau fait engendrer les Dessus par la Basse; M. Tartini fait engendrer la Basse par les Dessus : celui-ci tire l'*Harmonie* de la Mélodie, & le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux Ecoles doivent sortir les meilleurs ou-

vrages, il ne faut que ſavoir lequel doit être fait pour l'autre, du Chant ou de l'Accompagnement. On trouvera au mot *Syſtême* un court exposé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici de celui de M. Rameau, que j'ai ſuivi dans tout cet ouvrage, comme le ſeul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce Syſtême, quelque ingénieux qu'il ſoit, n'eſt rien moins que fondé ſur la Nature, comme il le répete ſans ceſſe; qu'il n'eſt établi que ſur des analogies & des convenances qu'un homme inventif peut renverſer demain par d'autres plus naturelles; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une eſt reconnue fauſſe, & l'autre ne fournit point les conſéquences qu'il en tire. En effet, quand cet Auteur a voulu décorer du titre de *Démonſtration* les raiſonnemens ſur leſquels il établit ſa théorie, tout le monde s'eſt moqué de lui; l'Académie a hautement déſaprouvé cette qualification obreptice, & M. Eſtève, de la Société Royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette propoſition, que, dans la loi de la Nature, les Octaves des Sons les repréſentent & peuvent ſe prendre pour eux, il n'y avoit rien du tout qui fût démontré, ni même ſolidement établi dans ſa prétendue Démonſtration. Je reviens à ſon Syſtême.

Le principe phyſique de la réſonnance nous offre les Accords iſolés & ſolitaires; il n'en éta-

blit pas la ſucceſſion. Une ſucceſſion réguliere eſt pourtant néceſſaire. Un Dictionnaire de mots choiſis n'eſt pas une harangue, ni un recueil de bons Accords une Piece de Muſique : il faut un ſens, il faut de la liaiſon dans la Muſique ainſi que dans le langage; il faut que quelque choſe de ce qui précede ſe tranſmette à ce qui ſuit, pour que le tout faſſe un enſemble & puiſſe ètre appellé véritablement un.

Or la ſenſation compoſée qui réſulte d'un Accord parfait, ſe réſout dans la ſenſation abſolue de chacun des Sons qui le compoſent, & dans la ſenſation comparée de chacun des Intervalles que ces mêmes Sons forment entr'eux : il n'y a rien au delà de ſenſible dans cet Accord; d'où il ſuit que ce n'eſt que par le rapport des Sons & par l'analogie des Intervalles qu'on peut établir la liaiſon dont il s'agit, & c'eſt-là le vrai & l'unique principe d'où découlent toutes les loix de l'*Harmonie* & de la Modulation. Si donc toute l'*Harmonie* n'étoit formée que par une ſucceſſion d'Accords parfaits majeurs, il ſuffiroit d'y procéder par Intervalles ſemblables à ceux qui compoſent un tel Accord; car alors quelque Son de l'Accord précédent ſe prolongeant néceſſairement dans le ſuivant, tous les Accords ſe trouveroient ſuffiſamment liés & l'*Harmonie* ſeroit une, au moins en ce ſens.

Mais outre que de telles ſucceſſions excluroient toute Mélodie en excluant le Genre Dia-

tonique qui en fait la base, elles n'iroient point au vrai but de l'Art, puisque la Musique, étant un discours, doit avoir comme lui ses périodes, ses phrases, ses suspensions, ses repos, sa ponctuation de toute espece, & que l'uniformité des marches Harmoniques, n'offriroit rien de tout cela. Les marches Diatoniques exigeoient que les Accords majeurs & mineurs fussent entremêlés, & l'on a senti la nécessité des Dissonnances pour marquer les phrases & les repos. Or, la succession liée des Accords parfaits majeurs ne donne ni l'Accord parfait mineur ni la Dissonnance, ni aucune espece de phrase, & la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. Rameau voulant absolument, dans son Système, tirer de la Nature toute notre *Harmonie*, a eu recours, pour cet effet, à une autre expérience de son invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, & qui est renversée de la premiere. Il a prétendu qu'un Son quelconque fournissoit dans ses multiples un Accord parfait mineur au grave, dont il étoit la Dominante ou Quinte, comme il en fournit un majeur dans ses aliquotes, dont il est la Tonique ou Fondamentale. Il a avancé comme un fait assuré, qu'une Corde sonore faisoit vibrer dans leur totalité, sans pourtant les faire résonner, deux autres Cordes plus graves, l'une à sa Douzieme majeure & l'autre à sa Dix-septieme; & de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieuse-

ment, non-ſeulement l'introduction du Mode mineur & de la diſſonnance dans l'*Harmonie*, mais les regles de la phraſe harmonique & de toute la Modulation, telles qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, BASSE-FONDAMENTALE, CADENCE, DISSONNANCE, MODULATION.

Mais premiérement, l'expérience eſt fauſſe. Il eſt reconnu que les Cordes accordées au-deſſous du Son fondamental, ne frémiſſent point en entier à ce Son fondamental, mais qu'elles ſe diviſent pour en rendre ſeulement l'Uniſſon, lequel, conſéquemment, n'a point d'Harmoniques en-deſſous. Il eſt reconnu de plus que la propriété qu'ont les Cordes de ſe diviſer, n'eſt point particuliere à celles qui ſont accordées à la Douzieme & à la Dix-ſeptieme en-deſſous du Son principal; mais qu'elle eſt commune à tous ſes multiples. D'où il ſuit que, les Intervalles de Douzieme & de Dix-ſeptieme en-deſſous n'étant pas uniques en leur maniere, on n'en peut rien conclure en faveur de l'Accord parfait mineur qu'ils repréſentent.

Quand on ſuppoſeroit la vérité de cette expérience, cela ne leveroit pas, à beaucoup près, les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'*Harmonie* eſt dérivée de la réſonnance du corps ſonore, il n'en dérive donc point des ſeules vibrations du corps ſonore qui ne réſonne pas. En effet, c'eſt une étrange théorie de tirer de ce qui ne réſonne pas, les principes de l'*Harmonie*;

& c'eſt une étrange phyſique de faire vibrer & non réſonner le corps ſonore, comme ſi le Son lui-même étoit autre choſe que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs, le corps ſonore ne donne pas ſeulement, outre le Son principal, les Sons qui compoſent avec lui l'Accord parfait, mais une infinité d'autres Sons, formés par toutes les aliquotes du corps ſonore, leſquels n'entrent point dans cet Accord parfait. Pourquoi les premiers ſont-ils conſonnans, & pourquoi les autres ne le ſont-ils pas, puiſqu'ils ſont tous également donnés par la Nature?

Tout Son donne un Accord vraiment parfait, puiſqu'il eſt formé de tous ſes Harmoniques, & que c'eſt par eux qu'il eſt un Son. Cependant ces Harmoniques ne s'entendent pas, & l'on ne diſtingue qu'un Son ſimple, à moins qu'il ne ſoit extrêmement fort; d'où il ſuit que la ſeule bonne *Harmonie* eſt l'Uniſſon, & qu'auſſi-tôt qu'on diſtingue les Conſonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'*Harmonie* a perdu ſa pureté.

Cette altération ſe fait alors de deux manieres. Premiérement en faiſant ſonner certains Harmoniques, & non pas les autres, on change le rapport de force qui doit régner entr'eux tous, pour produire la ſenſation d'un Son unique, & l'unité de la Nature eſt détruite. On produit, en doublant ces Harmoniques, un effet ſemblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres; car alors il ne faut pas douter qu'avec le Son

générateur, on n'entendît ceux des Harmoniques qu'on auroit laissés : au lieu qu'en les laissant tous, ils s'entre-détruisent & concourent ensemble à produire & renforcer la sensation unique du Son principal. C'est le même effet que donne le plein jeu de l'Orgue, lorsqu'ôtant successivement les registres, on laisse avec le principal la doublette & la Quinte : car alors cette Quinte & cette Tierce, qui restoient confondues, se distinguent séparément & désagréablement.

De plus, les Harmoniques qu'on fait sonner ont eux-mêmes d'autres Harmoniques, lesquels ne le sont pas du Son fondamental : c'est par ces Harmoniques ajoutés que celui qui les produit se distingue encore plus durement ; & ces mêmes Harmoniques qui font ainsi sentir l'Accord n'entrent point dans son *Harmonie.* Voilà pourquoi les Consonnances les plus parfaites déplaisent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre ; & je ne doute pas que l'Octave elle-même ne déplût, comme les autres, si le mélange des voix d'hommes & de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'est encore pis dans la Dissonnance, puisque, non-seulement les Harmoniques du Son qui la donnent, mais ce Son lui-même n'entre point dans le système harmonieux du Son fondamental : ce qui fait que la Dissonnance se distingue toujours d'une maniere choquante parmi tous les autres Sons.

Chaque

Chaque touche d'un Orgue, dans le plein-jeu, donne un Accord parfait Tierce majeure qu'on ne distingue pas du Son fondamental, à moins qu'on ne soit d'une attention extrême & qu'on ne tire successivement les jeux; mais ces Sons Harmoniques ne se confondent avec le principal, qu'à la faveur du grand bruit & d'un arrangement de registres par lequel les tuyaux qui font résonner le Son fondamental, couvrent de leur force ceux qui donnent ses Harmoniques. Or, on n'observe point & l'on ne sauroit observer cette proportion continuelle dans un Concert, puisqu'attendu le renversement de l'*Harmonie*, il faudroit que cette plus grande force passât à chaque instant d'une Partie à une autre; ce qui n'est pas praticable, & défigureroit toute la Mélodie.

Quand on joue de l'Orgue, chaque touche de la Basse fait sonner l'Accord parfait majeur; mais parce que cette Basse n'est pas toujours fondamentale, & qu'on module souvent en Accord parfait mineur, cet Accord parfait majeur est rarement celui que frappe la main droite; de sorte qu'on entend la Tierce mineure avec la majeure, la Quinte avec le Triton, la Septième superflue avec l'Octave, & mille autres cacophonies dont nos oreilles sont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes; mais il n'est point à présumer qu'il en fût ainsi d'une oreille naturellement juste, & qu'on met-

troit, pour la premiere fois, à l'épreuve de cette *Harmonie*.

M. Rameau prétend que les Dessus d'une certaine simplicité suggerent naturellement leur Basse, & qu'un homme ayant l'oreille juste & non exercée, entonnera naturellement cette Basse. C'est-là un préjugé de Musicien, démenti par toute expérience. Non-seulement celui qui n'aura jamais entendu ni Basse ni *Harmonie*, ne trouvera, de lui-même, ni cette *Harmonie* ni cette Basse ; mais elles lui déplairont si on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le simple Unisson.

Quand on songe que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une Musique & un Chant, les Européens sont les seuls qui aient une *Harmonie*, des Accords, & qui trouvent ce mélange agréable ; quand on songe que le monde a duré tant de siecles, sans que, de toutes les Nations qui ont cultivé les beaux Arts, aucune ait connu cette *Harmonie* ; qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, qu'aucun être dans la Nature ne produit d'autre Accord que l'Unisson, ni d'autre Musique que la Mélodie ; que les langues orientales, si sonores, si musicales ; que les oreilles Grecques, si délicates, si sensibles, exercées avec tant d'Art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux & passionnés vers notre *Harmonie* ; que, sans elle, leur Musique avoit des effets si prodigieux ; qu'avec elle la nôtre en a de si foi-

bles; qu'enfin il étoit réſervé à des Peuples du Nord, dont les organes durs & groſſiers ſont plus touchés de l'éclat & du bruit des Voix, que de la douceur des accens & de la Mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte & de la donner pour principe à toutes les regles de l'Art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il eſt bien difficile de ne pas ſoupçonner que toute notre *Harmonie* n'eſt qu'une invention Gothique & barbare, dont nous ne nous fuſſions jamais aviſés, ſi nous euſſions été plus ſenſibles aux véritables beautés de l'Art, & à la Muſique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant, que l'*Harmonie* eſt la ſource des plus grandes beautés de la Muſique; mais ce ſentiment eſt contredit par les faits & par la raiſon. Par les faits, puiſque tous les grands effets de la Muſique ont ceſſé, & qu'elle a perdu ſon énergie & ſa force depuis l'invention du Contre-point: à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques ſont des beautés ſavantes, qui ne tranſportent que des gens verſés dans l'Art; au lieu que les véritables beautés de la Muſique étant de la Nature, ſont & doivent être également ſenſibles à tous les hommes ſavans & ignorans.

Par la raiſon, puiſque l'*Harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la Muſique formant des images ou exprimant des ſentimens ſe puiſſe élever au genre Dramatique ou imita-

tif, qui eſt la partie de l'Art la plus noble, & la ſeule énergique; tout ce qui ne tient qu'au phyſique des Sons, étant très-borné dans le plaiſir qu'il nous donne, & n'ayant que très-peu de pouvoir ſur le cœur humain. (Voyez MÉLODIE.)

HARMONIE. Genre de Muſique. Les Anciens ont ſouvent donné ce nom au Genre appellé plus communément *Genre Enharmonique*. (Voyez ENHARMONIQUE.)

HARMONIE DIRECTE, eſt celle où la Baſſe eſt fondamentale, & où les Parties ſupérieures conſervent l'ordre direct entre elles & avec cette Baſſe. HARMOMIE RENVERSÉE, eſt celle où le Son générateur ou fondamental eſt dans quelqu'une des Parties ſupérieures, & où quelqu'autre Son de l'Accord eſt tranſporté à la Baſſe audeſſous des autres. (Voyez DIRECT, RENVERSÉ.)

HARMONIE FIGURÉE, eſt celle où l'on fait paſſer pluſieurs Notes ſur un Accord. On *figure* l'*Harmonie* par Degrés conjoints ou disjoints. Lorſqu'on figure par Degrés conjoints, on emploie néceſſairement d'autres Notes que celles qui forment l'Accord, des Notes qui ne ſonnent point ſur la Baſſe & ſont comptées pour rien dans l'*Harmonie* : ces Notes intermédiaires ne doivent pas ſe montrer au commencement des Tems, principalement des Tems forts, ſi ce n'eſt comme coulés, ports-de-voix, ou lorſqu'on fait la premiere Note du Tems breve pour appuyer la ſeconde. Mais quand on figure par De-

grés disjoints, on ne peut absolument employer que les Notes qui forment l'Accord, soit consonnant, soit dissonnant. L'*Harmonie se figure* encore par des Sons suspendus ou supposés. (Voyez SUPPOSITION, SUSPENSION.)

HARMONIEUX, *adj.* Tout ce qui fait de l'effet dans l'Harmonie, & même quelquefois tout ce qui est sonore & remplit l'oreille dans les Voix, dans les Instrumens, dans la simple Mélodie.

HARMONIQUE, *f. des deux genres.* On appelle ainsi tous les Sons concomitans ou accessoires qui par le principe de la résonnance accompagnent un Son quelconque & le rendent appréciable. Ainsi toutes les aliquotes d'une Corde sonore en donnent les *Harmoniques.* Ce mot s'emploie au masculin quand on sous-entend le mot *Son*, & au féminin quand on sous-entend le mot *Corde.*

HARMONIQUES, *adj.* Ce qui appartient à l'Harmonie; comme les divisions *Harmoniques* du Monocorde, la Proportion *Harmonique*, le Canon *Harmonique*, &c.

SONS HARMONIQUES. (Voyez SON.)

HARMONISTE, *f. m.* Musicien savant dans l'Harmonie. *C'est un bon* Harmoniste. *Durante est le plus grand* Harmoniste *de l'Italie, c'est-à dire du Monde.*

HARMONOMETRE, *f. m.* Instrument propre à mesurer les rapports Harmoniques: Si l'on pouvoit observer & suivre à l'oreille & à l'œil les

ventres, les nœuds & toutes les divisions d'une Corde sonore en vibrations, l'on auroit un *Harmonomètre* naturel très exact; mais nos sens trop grossiers ne pouvant suffire à ces observations, on y supplée par un Monocorde que l'on divise à volonté par des chevalets mobiles, & c'est le meilleur *Harmonomètre* naturel que l'on ait trouvé jusqu'ici. (Voyez MONOCORDE.)

HARPALICE. Sorte de Chanson propre aux filles parmi les Anciens Grecs (Voyez CHANSON.)

HAUT, *adj.* Ce mot signifie la même chose qu'*Aigu*, & ce terme est opposé à *bas*. C'est ainsi qu'on dira que le Ton est trop *Haut*, qu'il faut monter l'Instrument plus *Haut*.

Haut, s'emploie aussi quelquefois improprement pour *Fort*. *Chantez plus* Haut; *on ne vous entend pas*.

Les Anciens donnoient à l'ordre des Sons une dénomination toute opposée à la nôtre; ils plaçoient en *Haut* les Sons graves, & en bas les Sons aigus : ce qu'il importe de remarquer pour entendre plusieurs de leurs passages.

Haut, est encore, dans celles des quatre Parties de la Musique qui se subdivisent, l'épithete qui distingue la plus élevée ou la plus aigue. HAUTE-CONTRE, HAUTE-TAILLE, HAUT-DESSUS. Voyez ces mots.

HAUT-DESSUS, *s. m.* C'est, quand les Dessus chantans se subdivisent, la Partie supérieure. Dans les Parties instrumentales on dit toujours

premier - Dessus & *second - Dessus* ; mais dans le vocal on dit quelquefois *Haut-dessus* & *Bas-dessus*.

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre Parties de la Musique qui appartient aux Voix d'hommes les plus aigues ou les plus hautes ; par opposition à la *Basse-contre* qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voyez PARTIES.)

Dans la Musique Italienne, cette Partie, qu'ils appellent *Contr'alto*, & qui répond à la *Haute contre*, est presque toujours chantée par des *Bas-dessus*, soit femmes, soit Castrati. En effet, la *Haute-contre* en Voix d'homme n'est point naturelle ; il faut la forcer pour la porter à ce Diapason : quoi qu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur, & rarement de la justesse.

HAUTE-TAILLE, TENOR, est cette Partie de la Musique qu'on appelle aussi simplement *Taille*. Quand la Taille se subdivise en deux autres Parties, l'inférieure prend le nom de *Basse-taille* ou Concordant, & la supérieure s'appelle *Haute-taille*.

HÉMI. Mot Grec fort usité dans la Musique, & qui signifie *Demi* ou *moitié*. (Voyez SEMI.)

HÉMIDITON. C'étoit, dans la Musique Grecque, l'Intervalle de Tierce majeure, diminuée d'un sémi-Ton ; c'est-à-dire, la Tierce mineure. L'*Hémiditon* n'est point, comme on pourroit croire, la moitié du Diton ou le *Ton* : mais c'est

le Diton moins la moitié d'un *Ton*; ce qui est tous différent.

HÉMIOLE. Mot Grec qui signifie l'*entier & demi*, & qu'on a consacré en quelque sorte à la Musique. Il exprime le rapport de deux quantités dont l'une est à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2 : on l'appelle autrement *rapport sesquialtere.*

C'est de ce rapport que naît la Consonnance appellée *Diapente* ou Quinte, & l'ancien Rhythme sesquialtere en naissoit aussi.

Les anciens Auteurs Italiens donnent encore le nom d'*Hémiole* ou *Hémiolie* à cette espece de Mesure triple dont chaque Tems est une Noire. Si cette Noire est sans queue, la Mesure s'appelle *Hemiolia maggiore*, parce qu'elle se bat plus lentement & qu'il faut deux Noires à queue pour chaque Tems. Si chaque Tems ne contient qu'une Noire à queue, la Mesure se bat du double plus vîte, & s'appelle *Hémiolia minore.*

HÉMIOLIEN, *adj.* C'est le nom que donne Aristoxène à l'une des trois especes du Genre Chromatique, dont il explique les divisions. Le Tétracorde 30 y est partagé en trois Intervalles, dont les deux premiers, égaux entr'eux, sont chacun la sixieme partie, & dont le trosieme est les deux tiers. 5 + 5 + 20 = 30.

HEPTACORDE, HEPTAMERIDE, HEPTAPHONE, HEXACORDE, &c. (Voyez EPTACORDE, EPTAMERIDE, EPTAPHONE, &c.)

HERMOSMENON. (Voyez MOEURS.)

HEXARMONIEN, *adj.* Nome, ou Chant d'une Mélodie efféminée & lâche, comme Aristophane le reproche à Philoxène son Auteur.

HOMOPHONIE, *s. f.* C'étoit dans la Musique Greeque cette espece de Symphonie qui se faisoit à l'Unisson, par opposition à l'Antiphonie qui s'exécutoit à l'Octave. Ce mot vient de ὁμὸς, pareil, & de φωνὴ, Son.

HYMÉE. Chanson des Meûniers chez les anciens Grecs, autrement dite *Epiaulie.* Voyez ce mot.

HYMENÉE. Chanson des noces chez les anciens Grecs, autrement dite *Epithalame.* (Voyez ÉPITHALAME.)

HYMNE, *s. f.* Chant en l'honneur des Dieux ou des Héros. Il y a cette différence entre l'*Hymne* & le Cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions, & l'*Hymne* aux personnes. Les premiers Chants de toutes les Nations ont été des Cantiques ou des *Hymnes.* Orphée & Linus passoient, chez les Grecs, pour Auteurs des premieres *Hymnes*; & il nous reste parmi les Poésies d'Homere un recueil d'*Hymnes* en l'honneur des Dieux.

HYPATE, *adj.* Epithete par laquelle les Grecs distinguoient le Tétracorde le plus bas, & la plus basse Corde de chacun des deux plus bas Tétracordes; ce qui, pour eux, étoit tout le contraire: car ils suivoient dans leurs dénomi-

nations un ordre rétrograde au nôtre, & plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix est arbitraire, puisque les idées attachées aux mots *Aigu* & *Grave*, n'ont aucune liaison naturelle avec les idées attachées aux mots *Haut* & *Bas*.

On appelloit donc *Tétracorde Hypaton*, ou des *Hypates*, celui qui étoit le plus grave de tous, & immédiatement au-dessus de la *Proslambanomène* ou plus basse Corde du Mode; & la premiere Corde du Tétracorde qui suivoit immédiatement celle-là, s'appelloit *Hypate-Hypaton*; c'est-à-dire, comme le traduisoient les Latins, la *Principale* du Tétracorde des *Principales*. Le Tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appelloit *Tétracorde Méson*, ou des moyennes; & la plus grave Corde s'appelloit *Hypate-Méson*; c'est-à-dire, la principale des moyennes.

Nicomaque le Gérasénien, prétend que ce mot d'*Hypate*, *Principale*, *Elevée* ou *Suprême*, a été donné à la plus grave des Cordes du Diapason, par allusion à Saturne, qui des sept Planetes est la plus éloignée de nous. On se doutera bien par-là que ce Nicomaque étoit Pythagoricien.

Hypate-Hypaton. C'étoit la plus basse Corde du plus bas Tétracorde des Grecs, & d'un Ton plus haut que la Proslambanomène. Voyez l'Article précédent.

HYPATE-MÉSON. C'étoit la plus basse Corde du second Tétracorde, laquelle étoit aussi la plus aiguë du premier, parce que ces deux Tétracordes étoient conjoints. (Voyez HYPATE.)

HYPATOÏDES. Sons graves. (Voyez LEPSIS.)

HYPERBOLÉÏEN, *adj.* Nome du Chant de même caractere que l'Hexarmonien. (Voyez HEXARMONIEN.

HYPERBOLÉON. Le Tétracorde *Hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq Tétracordes du Système des Grecs.

Ce mot est le génitif du substantif pluriel ὑπερϐόλαι, *Sommets*, *Extrêmités*; les Sons les plus aigus étant à l'extrêmité des autres.

HYPER-DIAZEUXIS. Disjonction de deux Tétracordes séparés par l'Intervalle d'une Octave comme étoient le Tétracorde des Hypates & celui des Hyperbolées.

HYPER-DORIEN. Mode de la Musique Grecque, autrement appellée *Mixo-Lydien*, duquel la Fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-dessus de celle du Mode Dorien. (Voyez MODE.)

On attribue à Pythoclide l'invention du Mode *Hyper-Dorien.*

HYPER-ÉOLIEN. Le pénultieme à l'aigu des quinze Modes de la Musique des Grecs, & duquel la Fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-dessus de celle du Mode Eolien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Hyper-Eolien*, non plus que l'Hyper-Lydien qui le suit, n'étoient pas si anciens que les autres, Aristoxène n'en fait aucune mention, & Ptolomée qui n'en admettoit que sept, n'y comprenoit pas ces deux-là.

HYPER-IASTIEN, ou *Mixo-Lydien aigu.* C'est le nom qu'Euclide & plusieurs Anciens donnent au Mode appellé plus communément *Hyper-Ionien.*

HYPER-IONIEN. Mode de la Musique Grecque, appellé aussi par quelques-uns Hyper-Iastien, ou *Myxo-Lydien aigu*; lequel avoit sa fondamentale une Quarte au-dessus de celle du Mode Ionien. Le Mode Ionien est le douzieme en ordre du grave à l'aigu, selon le dénombrement d'Alypius. (Voyez MODE.)

HYPER-LYDIEN. Le plus aigu des quinze Modes de la Musique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une Quarte au-dessus de celle du Mode Lydien. Ce Mode, non plus que son voisin l'Hyper-Eolien, n'étoit pas si ancien que les treize autres; & Aristoxène qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voyez MODE.)

HYPER-MIXO-LYDIEN. Un des Modes de la Musique Grecque, autrement appellé *Hyper-Phrygien.* Voyez ce mot.

HYPER-PHRYGIEN, appellé aussi par Euclide, *Hyper mixo-Lydien*, est le plus aigu des treize Modes d'Aristoxène, faisant le Diapason ou

l'Octave avec l'Hypo-Dorien le plus grave de tous. (Voyez MODE.)

HYPO-DIAZEUXIS, est, selon le vieux Bacchius, l'Intervalle de Quinte qui se trouve entre deux Tétracordes séparés par une disjonction, & de plus par un troisieme Tétracorde intermédiaire. Ainsi il y a *Hypo-Diazeuxis* entre les Tétracordes Hypaton & Diézeugménon, & entre les Tétracordes Synnéménon & Hyperboléon. (Voyez TÉTRACORDE.)

HYPO-DORIEN. Le plus grave de tous les Modes de l'ancienne Musique. Euclide dit que c'est le plus élevé; mais le vrai sens de cette expression est expliqué au mot *Hypate*.

Le Mode *Hypo-Dorien* a sa fondamentale une Quarte au-dessous de celle du Mode Dorien. Il fut inventé, dit-on, par Philoxène; ce Mode est affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majesté.

HYPO-E'OLIEN. Mode de l'ancienne Musique, appellé aussi par Euclide, *Hypo-Lydien grave*. Ce Mode a sa fondamentale une Quarte au-dessous de celle du Mode Eolien. (Voyez MODE.)

HYPO-IASTIEN. (Voyez HYPO-IONIEN.)

HYPO-IONIEN. Le second des Modes de l'ancienne Musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *Hypo-Iastien & Hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale est une Quarte au-dessous de celle du Mode Ionien. (Voyez MODE.)

HYPO-LYDIEN. Le cinquieme Mode de l'ancienne Muſique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle auſſi *Hypo-Iaſtien* & *Hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale eſt une Quarte au-deſſous de celle du Mode Lydien. (Voyez MODE.)

Euclide diſtingue deux Modes *Hypo-Lydiens*; ſavoir, l'aigu qui eſt celui de cet Article, & le grave qui eſt le même que l'Hypo-Eolien.

Le Mode *Hypo-Lydien* étoit propre aux Chants funebres, aux méditations ſublimes & divines : quelques-uns en attribuent l'invention à Polymneſte de Colophon, d'autres à Damon l'Athénien.

HYPO MIXO-LYDIEN. Mode ajouté par Gui d'Arrezzo à ceux de l'ancienne Muſique : c'eſt proprement le Plagal du Mode Mixo Lydien, & ſa fondamentale eſt la même que celle du Mode Dorien. (Voyez MODE.)

HYPO-PHRYGIEN. Un des Modes de l'ancienne Muſique dérivé du Mode Phrygien dont la fondamentale étoit une Quarte au-deſſus de la ſienne. Euclide parle encore d'un autre Mode Hypo-Phrygien au grave de celui ci : c'eſt celui qu'on appelle plus correctement Hypo-Ionien. Voyez ce mot.

Le caractere du Mode *Hypo-Phrygien* étoit calme, paiſible & propre à tempérer la véhémence du Phrygien. Il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythias & l'éleve de Socrate.

HYPO-PROSLAMBANOMÉNOS. Nom d'une Corde ajoutée, à ce qu'on prétend, par Gui d'Arrezzo, un Ton plus bas que la Proslambanomène des Grecs; c'est-à-dire, au-dessous de tout le systême. L'Auteur de cette nouvelle Corde l'exprima par la lettre Γ de l'Alphabet Grec, & delà nous est venu le nom de la *Gamme*.

HYPORCHEMA. Sorte de Cantique sur lequel on dansoit aux fêtes des Dieux.

HYPO-SYNAPHE, est, dans la Musique des Grecs, la disjonction de deux Tétracordes séparés par l'interposition d'un troisieme Tétracorde conjoint avec chacun des deux; en sorte que les Cordes homologues des deux Tétracordes disjoints par *Hypo-Synaphe*, ont entr'elles cinq Tons ou une Septieme mineure d'Intervalle. Tels sont les deux Tétracordes *Hypaton* & *Synnéménon*.



I.

IALÈME. Sorte de Chant funebre jadis en usage parmi les Grecs, comme le *Linos* chez le même Peuple, & le *Manéros* chez les Egyptiens. (Voyez CHANSON.)

IAMBIQUE, *adj.* Il y avoit dans la Musique des Anciens deux sortes de vers *Iambiques*, dont on ne faisoit que réciter les uns au son des Instrumens, au lieu que les autres se chantoient.

On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'Accompagnement des Inſtrumens ſur une ſimple récitation, & tout ce qu'on en peut conclure raiſonnablement, c'eſt que la plus ſimple maniere de prononcer la Poéſie Grecque, ou du moins l'*Iambique*, ſe faiſoit par des Sons appréciables, harmoniques, & tenoit encore beaucoup de l'intonation du Chant.

IASTIEN. Nom donné par Ariſtoxène & Alypius au Mode que les autres Auteurs appellent plus communément *Ionien*. (Voyez MODE.)

JEU, *ſ. m.* L'action de jouer d'un Inſtrument. (Voyez JOUER.) On dit *Plein-Jeu*, *Demi-Jeu*, ſelon la maniere plus forte ou plus douce de tirer les Sons de l'Inſtrument.

IMITATION, *ſ. f.* La Muſique Dramatique ou théatrale concourt à l'*Imitation* ainſi que la Poéſie & la Peinture : c'eſt à ce principe commun que ſe rapportent tous les Beaux-Arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette *Imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut ſe repréſenter eſt du reſſort de la Poéſie. La Peinture, qui n'offre point ſes tableaux à l'imagination, mais au ſens & à un ſeul ſens, ne peint que les objets ſoumis à la vue. La Muſique ſembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouie ; cependant elle peint tout, même les objets qui ne ſont que viſibles : par un preſtige preſque inconcevable, elle ſemble mettre l'œil dans l'oreille, & la plus grande

grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, eſt d'en pouvoir former juſqu'à l'image du repos. La nuit, le ſommeil, la ſolitude & le ſilence entrent dans le nombre des grands tableaux de la Muſique. On ſait que le bruit peut produire l'effet du ſilence, & le ſilence l'effet du bruit : comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'inſtant qu'elle ceſſe. Mais la Muſique agit plus intimement ſur nous en excitant, par un ſens, des affections ſemblables à celles qu'on peut exciter par un autre ; &, comme le rapport ne peut être ſenſible que l'impreſſion ne ſoit forte, la Peinture denuée de cette force ne peut rendre à la Muſique les *Imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature ſoit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Muſicien conſiſte à ſubſtituer à l'image inſenſible de l'objet celle des mouvemens que ſa préſence excite dans le cœur du Contemplateur. Non-ſeulement il agitera la Mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruiſſeaux, tomber la pluie & groſſir les torrens ; mais il peindra l'horreur d'un déſert affreux, rembrunira les murs d'une priſon ſouterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & ſérein, & répandra de l'Orcheſtre une fraîcheur nouvelle ſur les bocages. Il ne repréſentera pas directement ces choſes, mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *Harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mene à l'*Imitation* muſicale, puiſqu'il n'y a aucun rapport entre des Accords & les objets qu'on veut peindre, ou les paſſions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MÉLODIE quel eſt ce Principe que l'Harmonie ne fournit pas, & quels traits donnés par la Nature ſont employés par la Muſique pour repréſenter ces objets & ces paſſions.

IMITATION, dans ſon ſens technique, eſt l'emploi d'un même Chant, ou d'un Chant ſemblable, dans pluſieurs Parties qui le font entendre l'une après l'autre, à l'Uniſſon, à la Quinte, à la Quarte, à la Tierce, ou à quelqu'autre Intervalle que ce ſoit. L'*Imitation* eſt toujours bien priſe, même en changeant pluſieurs Notes; pourvu que ce même Chant ſe reconnoiſſe toujours & qu'on ne s'écarte point des loix d'une bonne Modulation. Souvent, pour rendre l'*Imitation* plus ſenſible, on la fait précéder de ſilences ou de Notes longues qui ſemblent laiſſer éteindre le Chant au moment que l'*Imitation* le ranime. On traite l'*Imitation* comme on veut; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté, en un mot, les regles en ſont auſſi relâchées, que celles de la Fugue ſont ſéveres: c'eſt pourquoi les grands Maîtres la dédaignent, & toute *Imitation* trop affectée décele preſque toujours un Ecolier en compoſition.

IMPARFAIT, *adj.* Ce mot a plusieurs sens en Musique. Un Accord *Imparfait* est, par opposition à l'Accord parfait, celui qui porte une Sixte ou une Dissonnance; &, par opposition à l'Accord plein, c'est celui qui n'a pas tous les Sons qui lui conviennent & qui doivent le rendre complet. (Voyez ACCORD.)

Le Tems ou Mode *Imparfait* étoit, dans nos anciennes Musiques, celui de la division double. (Voyez MODE.)

Une Cadence *Imparfaite* est celle qu'on appelle autrement Cadence irréguliere. (Voyez CADENCE.)

Une Consonnance *Imparfaite* est celle qui peut être majeure ou mineure, comme la Tierce ou la Sixte. (Voyez CONSONNANCE.)

On appelle, dans le Plain-Chant, *Modes Imparfaits* ceux qui sont défectueux en haut ou en bas, & restent en-deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER, *v. n.* C'est faire & chanter impromptu des Chansons, Airs & paroles, qu'on accompagne communément d'une Guitarre ou autre pareil Instrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie, que de voir deux Masques se rencontrer, se défier, s'attaquer, se riposter ainsi par des couplets sur le même Air, avec une vivacité de Dialogue, de Chant, d'Accompagnement dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *Improvisare* est purement Italien : mais comme il se rapporte à la Musique, j'ai été contraint de le franciser pour faire entendre ce qu'il signifie.

INCOMPOSÉ, *adj.* Un Intervalle *Incomposé* est celui qui ne peut se résoudre en Intervalles plus petits, & n'a point d'autre élément que lui-même ; tel, par exemple, que le Dièse Enharmonique, le Comma ; même le sémi-Ton.

Chez les Grecs, les Intervalles *Incomposés* étoient différens dans les trois Genres, selon la maniere d'accorder les Tétracordes. Dans le Diatonique le sémi-Ton & chacun des deux Tons qui le suivent étoient des Intervalles *Incomposés*. La Tierce mineure qui se trouve entre la troisieme & la quatrieme Corde dans le Genre Chromatique, & la Tierce majeure qui se trouve entre les mêmes Cordes dans le Genre Enharmonique, étoient aussi des Intervalles *Incomposés*. En ce sens, il n'y a dans le systême moderne qu'un seul Intervalle *Incomposé* ; savoir, le sémi-Ton. (Voyez SÉMI-TON.)

INHARMONIQUE, *adj. Relation Inharmonique*, est, selon M. Savérien un terme de Musique ; & il renvoie, pour l'expliquer, au mot *Relation*, auquel il n'en parle pas. Ce terme de Musique ne m'est point connu.

INSTRUMENT, *s. m.* Terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre & varier les Sons, à l'imitation

de la Voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, & d'exciter ensuite par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations assez fréquentes, peuvent donner du Son; & tous les corps capables d'accélérer ou retarder ces ondulations peuvent varier les Sons. (Voyez Son.)

Il y a trois manieres de rendre des Sons sur des *Instrumens*; savoir, par les vibrations des Cordes, par celles de certains corps élastiques, & par la collision de l'air enfermé dans des tuyaux. J'ai parlé au mot *Musique*, de l'invention de ces *Instrumens*.

Ils se divisent généralement en *Instrumens* à Cordes, *Instrumens* à vent, *Instrumens* de percussion. Les *Instrumens* à Cordes, chez les Anciens, étoient en grand nombre; les plus connus sont les suivans: *Lyra*, *Psalterium*, *Trigonium*, *Sambuca*, *Cithara*, *Pectis*, *Magas*, *Barbiton*, *Testudo*, *Epigonium*, *Simmicium*, *Epandoron*, &c. On touchoit tous ces *Instrumens* avec les doigts ou avec le Plectrum, espece d'archet.

Pour leurs principaux *Instrumens* à vent, ils avoient ceux appellés, *Tibia*, *Fistula*, *Tuba*, *Cornu*, *Lituus*, &c.

Les *Instrumens* de percussion étoient ceux qu'ils nommoient, *Tympanum*, *Cymbalum*, *Crepitaculum*, *Tintinnabulum*, *Crotalum*, &c. Mais plusieurs de ceux-ci ne varioient point les Sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces

Inſtrumens ni pour ceux de la Muſique moderne, dont le nombre eſt exceſſif. La Partie Inſtrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entrée dans le Plan de mon travail pour l'Encyclopédie, m'a rebuté, par l'étendue des connoiſſances qu'elle exige, de la remettre dans celui-ci.

INSTRUMENTAL, qui appartient au jeu des Inſtrumens. *Tour de Chant* Inſtrumental; *Muſique* Inſtrumentale.

INTENSE, *adj.* Les Sons *intenſes* ſont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin : ce ſont auſſi ceux qui, étant rendus par des Cordes fort tendues, vibrent par-là même plus fortement. Ce mot eſt Latin, ainſi que celui de *Remiſſe* qui lui eſt oppoſé; mais dans les écrits de Muſique théorique on eſt obligé de franciſer l'un & l'autre.

INTERCIDENCE, *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. (Voyez DIAPTOSE.)

INTERMEDE, *ſ. m.* Piece de Muſique & de Danſe qu'on inſere à l'Opéra, & quelquefois à la Comédie, entre les Actes d'une grande Piece, pour égayer & repoſer, en quelque ſorte, l'eſprit du Spectateur attriſté par le tragique & tendu ſur les grands intérêts.

Il y a des *Intermedes* qui ſont de véritables Drames comiques ou burleſques, leſquels, coupant ainſi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent & tiraillent, pour ainſi dire, l'atten-

tion du Spectateur en sens contraire, & d'une maniere très-opposée au bon goût & à la raison. Comme la Danse, en Italie, n'entre point & ne doit point entrer dans la constitution du Drame Lyrique, on est forcé, pour l'admettre sur le Théatre, de l'employer hors d'œuvre & détachée de la Piece. Ce n'est pas cela que je blâme; au contraire, je pense qu'il convient d'effacer, par un Ballet agréable, les impressions tristes laissées par la représentation d'un grand Opéra, & j'approuve fort que ce Ballet fasse un sujet particulier qui n'appartienne point à la Piece: mais ce que je n'approuve pas, c'est qu'on coupe les Actes par de semblables Ballets qui, divisant ainsi l'action & détruisant l'intérêt, font, pour ainsi dire, de chaque Acte une Piece nouvelle.

INTERVALLE, *s. m.* Différence d'un Son à un autre entre le grave & l'aigu; c'est tout l'espace que l'un des deux auroit à parcourir pour arriver à l'Unisson de l'autre. La différence qu'il y a de l'*Intervalle* à l'*Etendue*, est que l'*Intervalle* est considéré comme indivisé, & l'Etendue comme divisée. Dans l'*Intervalle*, on ne considere que les deux termes; dans l'Etendue, on en suppose d'intermédiaires. L'Etendue forme un systême, mais l'*Intervalle* peut être incomposé.

A prendre ce mot dans son sens le plus général, il est évident qu'il y a une infinité d'*Intervalles*: mais comme en Musique on borne le

nombre des Sons à ceux qui composent un certain système, on borne aussi par-là le nombre des *Intervalles* à ceux que ces Sons peuvent former entr'eux. De sorte qu'en combinant deux à deux tous les Sons d'un système quelconque, on aura tous les *Intervalles* possibles dans ce même système ; sur quoi il restera à réduire sous la même espece tous ceux qui se trouveront égaux.

Les Anciens divisoient les *Intervalles* de leur Musique en *Intervalles* simples ou incomposés, qu'ils appelloient *Diastèmes*, & en *Intervalles* composés, qu'ils appelloient *Systémes*. (Voyez ces mots.) Les *Intervalles*, dit Aristoxène, different entr'eux en cinq manieres. 1°. En étendue ; un grand *Intervalle* differe ainsi d'un plus petit : 2°. En résonnance ou en Accord ; c'est ainsi qu'un *Intervalle* consonnant differe d'un dissonnant : 3°. En quantité ; comme un *Intervalle* simple differe d'un *Intervalle* composé : 4°. En Genre ; c'est ainsi que les *Intervalles* Diatoniques, Chromatiques, Enharmoniques different entr'eux : 5°. En nature de rapport ; comme l'*Intervalle* dont la raison peut s'exprimer en nombres, differe d'un *Intervalle* irrationnel. Disons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *Intervalles*, selon Bacchius & Gaudence, est le Dièse Enharmonique. Le plus grand, à le prendre à l'extrêmité grave du Mode Hypo-Dorien, jusqu'à l'extrêmité aigue de l'Hypo-mixo-Lydien, seroit de trois

Octaves completes ; mais comme il y a une Quinte à retrancher, ou même une Sixte, selon un passage d'Adraste, cité par Meibomius, reste la Quarte par-dessus le Dis-Diapason ; c'est-à-dire la Dix-huitieme, pour le plus grand *Intervalle* du Diagramme des Grecs.

II. Les Grecs divisoient comme nous les *Intervalles* en Consonnans & Dissonnans : mais leurs divisions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. (Voyez CONSONNANCE.) Ils subdivisoient encore les *Intervalles* consonnans en deux especes, sans y compter l'Unisson, qu'ils appelloient *Homophonie*, ou parité de Sons, & dont l'*Intervalle* est nul. La premiere espece étoit l'*Antiphonie*, ou opposition des Sons, qui se faisoit à l'Octave ou à la double Octave, & qui n'étoit proprement qu'une Réplique du même Son ; mais pourtant avec opposition du grave à l'aigu. La seconde espece étoit la *Paraphonie*, ou distinction de Sons, sous laquelle on comprenoit toute Consonnance autre que l'Octave & ses Répliques ; tous les *Intervalles*, dit Théon de Smyrne, qui ne sont ni Dissonnans, ni Unisson.

III. Quand les Grecs parlent de leurs Diastèmes ou *Intervalles* simples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur ; car le Diésis même n'étoit pas, selon eux, exempt de composition ; mais il faut toujours le rapporter au Genre auquel l'*Intervalle* s'applique. Par exemple, le sémi-Ton est un *Intervalle* simple dans

le Genre Chromatique & dans le Diatonique; composé dans l'Enharmonique. Le *Ton* est composé dans le Chromatique, & simple dans le Diatonique; & le Diton même, ou la Tierce majeure, qui est un *Intervalle* composé dans le Diatonique, est incomposé dans l'Enharmonique. Ainsi, ce qui est système dans un Genre, peut être Diastème dans un autre, & réciproquement.

IV. Sur les Genres, divisez successivement le même Tétracorde, selon le Genre Diatonique, selon le Chromatique, & selon l'Enharmonique, vous aurez trois Accords différens, lesquels, comparés entre eux, au lieu de trois *Intervalles*, vous en donneront neuf, outre les combinaisons & compositions qu'on en peut faire, & les différences de tous ces *Intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *Intervalle* de chaque Tétracorde dans l'Enharmonique & dans le Chromatique mol d'Aristoxène, vous aurez d'un côté un quart ou $\frac{3}{12}$ de Ton, de l'autre un tier ou $\frac{4}{12}$, & les deux Cordes aiguës feront entr'elles un *Intervalle* qui sera la différence des deux précédens, ou la douzieme partie d'un Ton.

V. Passant maintenant aux rapports, cet Article me mene à une petite digression.

Les Aristoxéniens prétendoient avoir bien simplifié la Musique par leurs divisions égales des *Intervalles*, & se moquoient fort de tous les cal-

ſuls de Pythagore. Il me ſemble cependant que cette prétendue ſimplicité n'étoit guere que dans les mots, & que ſi les Pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur Maître & la Muſique, ils auroient bientôt fermé la bouche à leurs adverſaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des Sons qu'il calcula le premier. Guidé par l'expérience, il ne fit que prendre note de ſes obſervations. Ariſtoxène incommodé de tous ces calculs, bâtit dans ſa tête un ſyſtême tout différent ; & comme s'il eût pu changer la Nature à ſon gré pour avoir ſimplifié les mots, il crut avoir ſimplifié les choſes, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des Conſonnances étoient ſimples & faciles à exprimer, ces deux Philoſophes étoient d'accord là-deſſus : ils l'étoient même ſur les premieres Diſſonnances ; car ils convenoient également que le *Ton* étoit la différence de la Quarte à la Quinte ; mais comment déterminer déja cette différence autrement que par le calcul ? Ariſtoxène partoit pourtant de-là pour n'en point vouloir, & ſur ce *Ton*, dont il ſe vantoit d'ignorer le rapport il bâtiſſoit toute ſa doctrine muſicale. Qu'y avoit-il de plus aiſé que de lui montrer la fauſſeté de ſes opérations & la juſteſſe de celles de Pythagore ? Mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers ; cela eſt plus ſimple &

plutôt fait que vos Comma, vos Limma, vos Apotomes. Je l'avoue, eût répondu Pythagore; mais, dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers? L'autre eût repliqué qu'il les entonnoit naturellement, ou qu'il les prenoit sur son Monocorde Eh bien! eût dit Pythagore, entonnez-moi juste le quart d'un Ton. Si l'autre eût été assez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajouté: mais est-il bien divisé votre Monocorde? Montrez-moi, je vous prie, de quelle méthode vous vous êtes servi pour y prendre le quart ou le tiers d'un Ton? Je ne saurois voir, en pareil cas, ce qu'Aristoxène eut pu répondre. Car, de dire que l'Instrument avoit été accordé sur la Voix, outre que c'eût été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux Aristoxéniens, puisqu'ils avouoient tous avec leur Chef qu'il falloit exercer long-tems la Voix sur un Instrument de la derniere justesse, pour venir à bout de bien entonner les *Intervalles* du Chromatique mol & du Genre Enharmonique.

Or, puisqu'il faut des calculs non moins composés & même des opérations géométriques plus difficiles pour mesurer les tiers & les quarts de Ton d'Aristoxène, que pour assigner les rapports de Pythagore, c'est avec raison que Nicomaque, Boëce & plusieurs autres Théoriciens préféroient les rapports justes & harmoniques de leur Maître aux divisions du systême Aristoxénien, qui

n'étoient pas plus ſimples, & qui ne donnoient aucun *Intervalle* dans la juſteſſe de ſa génération.

Il faut remarquer que ces raiſonnemens qui convenoient à la Muſique des Grecs ne convien-droient pas également à la nôtre ; parce que tous les Sons de notre ſyſtême s'accordent par des Conſonnances ; ce qui ne pouvoit ſe faire dans le leur que pour le ſeul Genre Diatonique.

Il s'enſuit de tout ceci, qu'Ariſtoxène diſtinguoit avec raiſon les *Intervalles* en rationnels & irrationnels ; puiſque, bien qu'ils fuſſent tous rationnels dans le ſyſtême de Pythagore, la plupart des Diſſonnances étoient irrationnelles dans le ſien.

Dans la Muſique moderne on conſidere auſſi les *Intervalles* de pluſieurs manieres ; ſavoir, ou généralement comme l'eſpace ou la diſtance quelconque de deux Sons donnés, ou ſeulement comme celles de ces diſtances qui peuvent ſe noter, ou enfin comme celles qui ſe marquent ſur des Degrés différens. Selon le premier ſens, toute raiſon numérique, comme eſt le Comma, ou ſourde comme eſt le Dièſe d'Ariſtoxène, peut exprimer un *Intervalle*. Le ſecond ſens s'applique aux ſeuls *Intervalles* reçus dans le ſyſtême de notre Muſique, dont le moindre eſt le ſémi-Ton mineur exprimé ſur le même Degré, par un Dieſe ou par un Bémol. (Voyez SE'MI-TON.) La troiſieme acception ſuppoſe quelque différence de poſition : c'eſt-à-dire un ou pluſieurs De-

grés entre les deux Sons qui forment l'*Intervalle*. C'eſt à cette derniere acception que le mot eſt fixé dans la pratique : de ſorte que deux *Intervalles* égaux, tels que ſont la fauſſe-Quinte & le Triton, portent pourtant des noms différens, ſi l'un a plus de Degrés que l'autre.

Nous diviſons, comme faiſoient les Anciens, les *Intervalles* en Conſonnans & Diſſonnans. Les Conſonnances ſont parfaites ou imparfaites : (Voyez CONSONNANCE.) Les Diſſonnances ſont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *Intervalles* diſſonnans par leur nature ; ſavoir, la ſeconde & la ſeptieme en y comprenant leurs Octaves ou Répliques ; encore ces deux peuvent-ils ſe réduire à un ſeul ; mais toutes les Conſonnances peuvent devenir diſſonnantes par accident. (Voyez DISSONNANCE.)

De plus, tout *Intervalle* eſt ſimple ou redoublé. l'*Intervalle* ſimple eſt celui qui eſt contenu dans les bornes de l'Octave. Tout *Intervalle* qui excede cette étendue eſt redoublé ; c'eſt-à-dire, compoſé d'une ou pluſieurs Octaves & de l'*Intervalle* ſimple dont il eſt la Réplique.

Les *Intervalles* ſimples ſe diviſent encore en directs & renverſés. Prenez pour direct un *Intervalle* ſimple quelconque : ſon complément à l'Octave eſt toujours renverſé de celui-là, & réciproquement.

Il n'y a que ſix eſpeces d'*Intervalles* ſimples ; dont trois ſont complémens des trois autres à

l'Octave, & par conséquent aussi leurs renversés. Si vous prenez d'abord les moindres *Intervalles*, vous aurez pour directs, la Seconde, la Tierce & la Quarte; pour renversés, la Septieme, la Sixte & la Quinte. Que ceux-ci soient directs, les autres seront renversés : tout est réciproque.

Pour trouver le nom d'un *Intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des Degrés qu'il contient. Ainsi l'*Intervalle* d'un Degré donnera la Seconde; de deux, la Tierce; de trois, la Quarte; de sept, l'Octave; de neuf, la Dixieme, &c. Mais ce n'est pas assez pour bien déterminer un *Intervalle* : car sous le même nom il peut être majeur ou mineur, juste ou faux, diminué ou superflu.

Les Consonnances imparfaites & les deux Dissonnances naturelles peuvent être majeures ou mineures : ce qui, sans changer le Degré, fait dans l'*Intervalle* la différence d'un sémi-Ton. Que si d'un *Intervalle* mineur on ôte encore un sémi-Ton, cet *Intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un sémi-Ton un *Intervalle* majeur, il devient superflu.

Les Consonnances parfaites sont invariables par leur nature. Quand leur *Intervalle* est ce qu'il doit être, elles s'appellent *Justes*. Que si l'on altere cet *Intervalle* d'un sémi-Ton, la Consonnance s'appelle *Fausse* & devient Dissonnance; *superflue*, si le sémi-Ton est ajouté; *diminuée*, s'il est retranché. On donne mal-à-propos le nom

de fauſſe-Quinte à la Quinte diminuée ; c'eſt prendre le genre pour l'eſpece : la Quinte ſuperflue eſt tout auſſi fauſſe que la diminuée, & l'eſt même davantage à tous égards.

On trouvera (*Planche* C. *Fig*, 2.), une Table de tous les *Intervalles* ſimples praticables dans la Muſique, avec leurs noms, leurs Degrés, leurs valeurs, & leurs rapports.

Il faut remarquer ſur cette Table que l'*Intervalle* appellé par les Harmoniſtes *Septieme ſuperflue*, n'eſt qu'une Septieme majeure avec un Accompagnement particulier ; la véritable Septieme ſuperflue, telle quelle eſt marquée dans la Table, n'ayant pas lieu dans l'Harmonie, ou n'y ayant lieu que ſucceſſivement, comme tranſition Enharmonique, jamais rigoureuſement dans le même Accord.

On obſervera auſſi que la plupart des ces rapports peuvent ſe déterminer de pluſieurs manieres ; j'ai préféré la plus ſimple, & celle qui donne les moindres nombres.

Pour compoſer ou redoubler un de ces *Intervalles* ſimples, il ſuffit d'y ajouter l'Octave autant de fois que l'on veut, & pour avoir le nom de ce nouvel *Intervalle*, il faut au nom de l'*Intervalle* ſimple ajouter autant de fois ſept qu'il contient d'Octaves. Réciproquement, pour connoître le ſimple d'un *Intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejetter ſept autant de fois qu'on le peut ; le reſte donnera le nom

de

de l'*Intervalle* ſimple qui l'a produit. Voulez-vous une Quinte redoublée ; c'eſt-à-dire, l'Octave de la Quinte, ou la Quinte de l'Octave ? A 5 ajoutez 7, vous aurez 12. La Quinte redoublée eſt donc une Douzieme. Pour trouver le ſimple d'une Douzieme, rejettez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le reſte 5 vous indique une Quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conſéquent, ou prendre la moitié de l'antécédent de la raiſon ſimple autant de fois qu'on ajoute d'Octaves, & l'on aura la raiſon de l'*Intervalle* redoublé. Ainſi 2, 3, étant la raiſon de la Quinte, 1, 3, ou 2, 6, ſera celle de la Douzieme, &c. Sur quoi l'on obſervera qu'en termes de Muſique, compoſer ou redoubler un *Intervalle*, ce n'eſt pas l'ajouter à lui-même, c'eſt y ajouter une Octave; le tripler, c'eſt en ajouter deux, &c.

Je dois avertir ici que tous les *Intervalles* exprimés dans ce Dictionnaire par les noms des Notes, doivent toujours ſe compter du grave à l'aigu ; en ſorte que cet *Intervalle*, *ut ſi*, n'eſt pas une Seconde, mais une Septieme ; & *ſi ut*, n'eſt pas une Septieme, mais une Seconde.

INTONATION, *ſ. f.* Action d'entonner. (Voyez ENTONNER.) L'*Intonation* peut être juſte ou fauſſe, trop haute ou trop baſſe, trop forte ou trop foible, & alors le mot *Intonation* accompagné d'une épithete, s'entend de la maniere d'entonner.

INVERSE. (Voyez RENVERSÉ.)

IONIEN ou IONIQUE. *adj.* Le Mode *Ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq Modes moyens de la Musique des Grecs. Ce Mode s'appelloit aussi *Iastien*, & Euclide l'appelle encore *Phrygien grave.* (Voyez MODE.)

JOUER des Instrumens, c'est exécuter sur ces Instrumens des Airs de Musique, sur-tout ceux qui leur sont propres, ou les Chants notés pour eux. On dit, *jouer du Violon*, *de la Basse*, *du Hautbois*, *de la Flûte*; *toucher le Clavessin*, *l'Orgue*; *sonner de la Trompette*; *donner du Cor*; *pincer la Guitare*, *&c.* Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédanterie. Le mot *Jouer* devient générique & gagne insensiblement pour toutes sortes d'Instrumens.

JOUR. *Corde à jour.* (Voyez VIDE.)

IRRÉGULIER, *adj.* On appelle dans le Plain-Chant Modes *Irréguliers* ceux dont l'étendue est trop grande, ou qui ont quelqu'autre irrégularité.

On nommoit autrefois Cadence *Irréguliere* celle qui ne tomboit pas sur une des Cordes essentielles du Ton; mais M. Rameau a donné ce nom à une cadence particuliere dans laquelle la Basse fondamentale monte de Quinte ou descend de Quarte après un Accord de Sixte-ajoutée. (Voyez CADENCE.)

ISON. Chant en *Ison.* (Voyez CHANT.)

JULE, *s. f.* Nom d'une sorte d'Hymne ou

Chanſon parmi les Grecs, en l'honneur de Cérès ou de Proſerpine. (Voyez CHANSON.)

JUSTE, *adj.* Cette épithete ſe donne généralement aux Intervalles dont les Sons ſont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, & aux Voix qui entonnent toujours ces Intervalles dans leur juſteſſe : mais elle s'applique ſpécialement aux Conſonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures, les parfaites ne ſont que juſtes. Dès qu'on les altere d'un ſémi-Ton elles deviennent fauſſes, & par conſéquent diſſonnances. (Voyez INTERVALLE.)

JUSTE, eſt auſſi quelquefois adverbe. Chanter *juſte*, Jouer *juſte*.



L.

LA. Nom de la ſixieme Note de notre Gamme, inventée par Gui Arétin. (Voyez GAMME, SOLFIER.)

LARGE, *adj.* Nom d'une ſorte de Note dans nos vieilles Muſiques, de laquelle on augmentoit la valeur en tirant pluſieurs traits non-ſeulement par les côtés, mais par le milieu de la Note; ce que Muris blâme avec force comme une horrible innovation.

LARGHETTO. (Voyez LARGO.)

LARGO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement plus lent que l'*Adagio*, &

le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs Sons, étendre les Tems & la Mesure, *&c.*

Le diminutif *Larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que le *Largo*, plus que l'*Andante*, & très-approchant de l'*Andantino.*

LÉGE'REMENT, *adv.* Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *Gai*, un mouvement moyen entre le gai & le vîte. Il répond à-peu-près à l'Italien *Vivace.*

LEMME, *s. m.* Silence ou Pause d'un Tems bref dans le Rhythme Catalectique. (Voy. RHYTHME.)

LENTEMENT, *adv.* Ce mot répond à l'Italien *Largo* & marque un mouvement lent. Son superlatif, *très-Lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom Grec d'une des trois parties de l'ancienne Mélopée, appellée aussi quelquefois *Euthia*, par laquelle le Compositeur discerne s'il doit placer son Chant dans le systême des Sons bas qu'ils appellent *Hypatoïdes*; dans celui des Sons aigus, qu'ils appellent *Nétoïdes*, ou dans celui des Sons moyens, qu'ils appellent *Mésoïdes.* (Voyez MÉLOPÉE.)

LEVÉ, *adj. pris substantivement.* C'est le Tems de la Mesure où on leve la main ou le pied: c'est un Tems qui suit & précede le frappé, c'est par conséquent toujours un Tems foible. Les Tems levés sont, à deux Tems, le second; à

trois, le troisieme; à quatre, le second & le & quatrieme. (Voyez ARSIS.)

LIAISON, *s. f.* Il y a *Liaison* d'Harmonie & *Liaison* de Chant.

La *Liaison* a lieu dans l'Harmonie, lorsque cette Harmonie procede par un tel progrès de Sons fondamentaux, que quelques-uns des Sons qui accompagnoient celui qu'on quitte, demeure & accompagne encore celui où l'on passe. Il y a *Liaison* dans les Accords de la Tonique & de la Dominante, puisque le même Son fait la Quinte de la premiere, & l'Octave de la seconde: il y a *Liaison* dans les Accords de la Tonique & de la sous-Dominante, attendu que le même Son sert de Quinte à l'une & d'Octave à l'autre; enfin, il y a *Liaison* dans les Accords dissonnans toutes les fois que la Dissonnance est preparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la *Liaison*. (Voyez PRE'PARER.)

La *Laison* dans le Chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs Notes sous un seul coup d'archet ou de gosier, & se marque par un trait recourbé dont on couvre les Notes qui doivent être liées ensemble.

Dans le Plain-Chant on appelle *Liaison* une suite de plusieurs Notes passées sur la même syllabe, parce que sur le papier elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Quelques-uns nomment aussi *Liaison* ce qu'on

nomme plus proprement Syncope. (Voyez Syncope.)

Licence, *s. f.* Liberté que prend le Compositeur, & qui semble contraire aux regles, quoiqu'elle soit dans le principe des regles ; car voilà ce qui distingue les *Licences* des fautes. Par exemple, c'est une Regle en Composition de ne point monter de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave. Cette regle dérive de la loi de la liaison harmonique, & de celle de la Préparation. Quand donc on monte de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave, en sorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux Accords, ou que la Dissonnance y soit préparée, on prend une *Licence*; mais s'il n'y a ni liaison ni préparation, l'on fait une faute. De même, c'est une regle de ne pas faire deux Quintes justes de suite entre les mêmes Parties, sur-tout par mouvement semblable; le principe de cette regle est dans la loi de l'unité du Mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux Quintes sans faire sentir deux Modes à la fois, il y a *Licence*: mais il n'y a point de faute. Cette explication étoit nécessaire, parce que les Musiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *Licence*.

Comme la plupart des regles de l'Harmonie sont fondées sur des principes arbitraires & changent par l'usage & le goût des Compositeurs, il arrive de-là que ces regles varient, sont sujettes

à la mode, & que ce qui eſt *Licence* en un tems, ne l'eſt pas dans un autre. Il y a deux ou trois ſiecles qu'il n'étoit pas permis de faire deux Tierces de ſuite, ſur-tout de la même eſpece. Maintenant on fait des morceaux entiers tout par Tierces; nos Anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois Tons conſécutifs. Aujourd'hui nous en entonnons, ſans ſcrupule & ſans peine, autant que la Modulation le permet. Il en eſt de même des fauſſes Relations, de l'Harmonie ſyncopée, & de mille autres accidens de compoſition, qui d'abord furent des fautes, puis des *Licences*, & n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

LICHANOS, *ſ. m.* C'eſt le nom que portoit, parmi les Grecs, la troiſieme Corde de chacun de leurs deux premiers Tétracordes, parce que cette troiſieme Corde ſe touchoit de l'index, qu'ils appelloient *Lichanos.*

La troiſieme Corde à l'aigu du plus bas Tétracorde qui étoit celui des Hypates, s'appelloit autrefois *Lichanos-Hypaton,* quelquefois *Hypaton-Diatonos*, *Enharmonios*, ou *Chromatiké*, ſelon le Genre. Celle du ſecond Tétracorde ou du Tétracorde des moyennes, s'appelloit *Lichanos-Méſon*, ou *Meſon-Diatonos*, &c.

LIE'ES, *adj.* On appelle *Notes Liées* deux ou pluſieurs Notes qu'on paſſe d'un ſeul coup d'archet ſur le Violon & le Violoncelle, ou d'un ſeul coup de langue ſur la Flûte & le Hautbois; en

un mot, toutes les Notes qui ſont ſous une même liaiſon.

LIGATURE, *ſ. f.* C'étoit, dans nos anciennes Muſiques, l'union par un trait de deux ou pluſieurs Notes paſſées, ou diatoniquement, ou par Degrés disjoints ſur une même ſyllabe. La figure de ces Notes, qui étoit quarrée donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainſi ; ce qu'on ne ſauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cauſe de la rondeur de nos Notes.

La valeur des Notes qui compoſoient la *Ligature* varioit beaucoup ſelon qu'elles montoient ou deſcendoient, ſelon qu'elles étoient différemment liées, ſelon qu'elles étoient à queue ou ſans queue, ſelon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, aſcendantes ou deſcendantes : enfin, ſelon un nombre infini de regles ſi parfaitement oubliées à préſent, qu'il n'y a peut être pas en Europe un ſeul Muſicien qui ſoit en état de déchiffrer des Muſiques de quelque antiquité.

LIGNE, *ſ. f.* Les *Lignes* de Muſique ſont ces traits horizontaux & paralleles qui compoſent la Portée, & ſur leſquels, ou dans les eſpaces qui les ſéparent, on place les Notes ſelon leurs Degrés. La Portée du Plain-Chant n'eſt que de quatre *Lignes*, celle de la Muſique a cinq *Lignes* ſtables & continues, outre les *Lignes* poſtiches qu'on ajoute de tems en tems au-deſſus ou au-deſſous de la Portée, pour les Notes qui paſſent ſon étendue.

Les *Lignes*, ſoit dans le Plain-Chant, ſoit dans la Muſique, ſe comptent en commençant par la plus baſſe. Cette plus baſſe eſt la premiere, la plus haute eſt la quatrieme dans le Plain-Chant, la cinquieme dans la Muſique. (*Voyez* PORTÉE.)

LIMMA, *ſ. m.* Intervalle de la Muſique Grecque, lequel eſt moindre d'un Comma que le ſémi-Ton majeur, &, retranché d'un Ton majeur, laiſſe pour reſte l'Apotome.

Le rapport du *Limma* eſt de 243 à 256, & ſa génération ſe trouve, en commençant par *ut*, à la cinquieme Quinte *ſi*: car alors la quantité dont ce *ſi* eſt ſurpaſſé par l'*ut* voiſin, eſt préciſément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs & tous les Pythagoriciens faiſoient du *Limma* un Intervalle Diatonique, qui répondoit à notre ſémi-Ton majeur. Car, mettant deux Tons majeurs conſécutifs, il ne leur reſtoit que cet Intervalle pour achever la Quarte juſte ou le Tétracorde: en ſorte que, ſelon eux, l'Intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à ſon Dièſe. Notre Echelle Chromatique donne tout le contraire.

LINOS, *ſ. m.* Sorte de Chant ruſtique chez les anciens Grecs, ils avoient auſſi un Chant funebre du même nom, qui revient à ce que les Latins ont appellé *Nænia*. Les uns diſent que le *Linos* fut inventé en Egypte, d'autres en attribuoient l'invention à Linus Eubéen.

LIVRE OUVERT, A LIVRE OUVERT, OU A L'OUVERTURE DU LIVRE, *adv.* Chanter ou jouer à *Livre ouvert*, c'eſt exécuter toute Muſique qu'on vous préſente, en jettant les yeux deſſus. Tous les Muſiciens ſe piquent d'exécuter *à Livre ouvert*; mais il y en a peu qui dans cette exécution prennent bien l'eſprit de l'ouvrage, & qui, s'ils ne font pas des fautes ſur la Note, ne faſſent pas du moins des contre-ſens dans l'expreſſion. (Voyez EXPRESSION.)

LONGUE, *ſ. f.* C'eſt dans nos anciennes Muſiques une Note quarrée avec une queue à droite, ainſi ⊐. Elle vaut ordinairement quatre Meſures à deux Tems; c'eſt-à-dire, deux Breves; quelquefois elle en vaut trois ſelon le Mode. (Voyez MODE.)

Muris & ſes contemporains avoient des *Longues* de trois eſpeces; ſavoir, la parfaite, l'imparfaite & la double. La *Longue* parfaite a, du côté droit, une queue deſcendante, ⊐ ou ■. Elle vaut trois Tems parfaits, & s'appelle parfaite elle-même, à cauſe, dit Muris, de ſon rapport numérique avec la Trinité. La *Longue* imparfaite ſe figure comme la parfaite & ne ſe diſtingue que par le Mode: on l'appelle imparfaite, parce qu'elle ne peut marcher ſeule & qu'elle doit toujours être précédée ou ſuivie d'une Breve. La *Longue* double contient deux Tems égaux imparfaits: elle ſe figure comme la *Longue* ſimple, mais avec une

double largeur, . Muris cite Ariſtote pour prouver que cette Note n'eſt pas du Plain-Chant.

Aujourd'hui le mot *Longue* eſt le corrélatif du mot *Breve*. (Voyez BREVE.) Ainſi toute Note qui précede une Breve eſt une *Longue*.

LOURE, *ſ. f.* Sorte de Danſe dont l'Air eſt aſſez lent, & ſe marque ordinairement par la Meſure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque Tems porte trois Notes, on pointe la premiere, & l'on fait breve celle du milieu. *Loure* eſt le nom d'un ancien Inſtrument ſemblable à une Muſette, ſur lequel on jouoit l'Air de la Danſe dont il s'agit.

LOURER, *v. a. & n.* C'eſt nourrir les Sons avec douceur, & marquer la premiere Note de chaque Tems plus ſenſiblement que la ſeconde, quoique de même valeur.

LUTHIER, *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Violons, des Violoncelles, & autres Inſtrumens ſemblables. Ce nom, qui ſignifie *Facteur de Luths*, eſt demeuré par ſynecdoque à cette ſorte d'Ouvriers; parce qu'autrefois le Luth étoit l'Inſtrument le plus commun & dont il ſe faiſoit le plus.

LUTRIN, *ſ. m.* Pupître de Chœur ſur lequel on met les Livres de Chant dans les Egliſes Catholiques.

LYCHANOS. (Voyez LICHANOS.)

LYDIEN, *adj.* Nom d'un des Modes de la Muſique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'Eolien & l'Hyper-Dorien. On l'appelloit

aussi quelquefois Mode Barbare, parce qu'il portoit le nom d'un Peuple Asiatique.

Euclide distingue deux Modes *Lydiens*. Celui-ci proprement dit, & un autre qu'il appelle *Lydien grave*, & qui est le même que le Mode Eolien, du moins quant à sa fondamentale. (Voyez MODE.)

Le caractere du Mode *Lydien* étoit animé, piquant, triste cependant, pathétique & propre à la mollesse; c'est pourquoi Platon le bannit de sa République. C'est sur ce Mode qu'Orphée apprivoisoit, dit-on, les bêtes mêmes, & qu'Amphion bâtit les murs de Thebes. Il fut inventé, les uns disent, par cet Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope; d'autres, par Olympe, Mysien, disciple de Marsias; d'autres enfin par Mélampides: & Pindare dit qu'il fut employé pour la premiere fois aux Noces de Niobé.

LYRIQUE, *adj.* Qui appartient à la Lyre. Cette épithete se donnoit autrefois à la Poésie faite pour être chantée & accompagnée de la Lyre ou Cithare par le Chanteur, comme les Odes & autres Chansons, à la différence de la Poésie dramatique ou théatrale, qui s'accompagnoit avec des Flûtes par d'autres que le Chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique au contraire à la fade Poésie de nos Opéra, & par extension, à la Musique dramatique & imitative du Théatre. (Voyez IMITATION.)

LYTIERSE. Chanson des Moissonneurs chez les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

M.

MA. Syllabe avec laquelle quelques Musiciens solfient le *mi* Bémol, comme ils solfient par *si* le *fa* Dièse. (Voyez SOLFIER.)

MACHICOTAGE, *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle, dans le Plain-Chant, certaines additions & compositions de Notes qui remplissent, par une marche diatonique, les Intervalles de Tierce & autres. Le nom de cette maniere de Chant vient de celui des Ecclésiastiques appellés *Machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les Enfans de Chœur.

MADRIGAL. Sorte de Piece de Musique travaillée & savante, qui étoit fort à la mode en Italie au seizieme siecle, & même au commencement du précédent. Les *Madrigaux* se composoient ordinairement, pour la vocale, à cinq ou six Parties, toutes obligées, à cause des Fugues & Desseins dont ces Pieces étoient remplies: mais les Organistes composoient & exécutoient aussi des *Madrigaux* sur l'Orgue, & l'on prétend même que ce fut sur cet Instrument que le *Madrigal* fut inventé. Ce genre de Contrepoint qui étoit assujetti à des loix très-rigoureuses, portoit le nom de *style Madrigalesque.* Plusieurs Auteurs, pour y avoir excellé, ont immortalisé leurs noms dans les fastes de l'Art. Tels furent,

entr'autres, *Luca Marentio*, *Luigi Preneſtino*, *Pomponio Nenna*, *Tommaſo Pecci*, & ſur-tout le fameux Prince de *Venoſa*, dont les *Madrigaux*, pleins de ſcience & de goût, étoient admirés par tous les Maîtres, & chantés par toutes les Dames.

MAGADISER, *v. n.* C'étoit dans la Muſique Grecque, chanter à l'Octave, comme faiſoient naturellement les voix de femmes & d'hommes mêlées enſemble; ainſi les Chants *Magadiſés* étoient toujours des Antiphonies. Ce mot vient de *Magas*, Chevalet d'Inſtrument, &, par extenſion, Inſtrument à Cordes doubles, montées à l'Octave l'une de l'autre, au moyen d'un Chevalet, comme aujourd'hui nos Claveſſins.

MAGASIN. Hôtel de la dépendance de l'Opéra de Paris, où logent les Directeurs & d'autres perſonnes attachées à l'Opéra, & dans lequel eſt un petit Théatre appellé auſſi *Magaſin*, ou, *Théatre du Magaſin*, ſur lequel ſe font les premieres répétitions. C'eſt l'*Odeum* de la Muſique Françoiſe. (Voyez ODEUM.)

MAJEUR, *adj.* Les Intervalles ſuſceptibles de variation ſont appellés *Majeurs*, quand ils ſont auſſi grands qu'ils peuvent l'être ſans devenir faux.

Les Intervalles appellés parfaits, tels que l'Octave, la Quinte & la Quarte, ne varient point & ne ſont que *juſtes*; ſi-tôt qu'on les altere ils ſont *faux*. Les autres Intervalles peuvent,

ſans changer de nom, & ſans ceſſer d'être juſtes, varier d'une certaine différence: quand cette différence peut être ôtée, ils ſont *Majeurs*; *Mineurs*, quand elle peut être ajoutée.

Ces Intervalles variables ſont au nombre de cinq: ſavoir, le ſémi-Ton, le Ton, la Tierce, la Sixte & la Septieme. A l'égard du Ton & du ſémi-Ton, leur différence du *Majeur* au Mineur ne ſauroit s'exprimer en Notes, mais en nombres ſeulement. Le ſémi-Ton *Majeur* eſt l'Intervalle d'une Seconde mineure, comme de *ſi* à *ut*, ou de *mi* à *fa*, & ſon rapport eſt de 15 à 16. Le Ton *Majeur* eſt la différence de la Quarte à la Quinte, & ſon rapport eſt de 8 à 9.

Les trois autres Intervalles; ſavoir, la Tierce, la Sixte & la Septieme, different toujours d'un ſémi-Ton du *Majeur* au Mineur, & ces différences peuvent ſe noter. Ainſi la Tierce mineure a un Ton & demi, & la Tierce *Majeure* deux Tons.

Il y a quelques autres plus petits Intervalles, comme le Dièſe & le Comma, qu'on diſtingue en Moindres, Mineurs, Moyens, *Majeurs* & Maximes; mais comme ces Intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres, ces diſtinctions ſont inutiles dans la pratique.

Majeur ſe dit auſſi du Mode, lorſque la Tierce de la Tonique eſt *Majeure*, & alors ſouvent le mot *Mode* ne fait que ſe ſous entendre. Préluder

en *Majeur*, paſſer du *Majeur* au Mineur, &c. (Voyez MODE.)

MAIN HARMONIQUE. C'eſt le nom que donna l'Arétin à la Gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de ſes Hexacordes, de ſes ſix lettres & de ſes ſix ſyllabes, avec les cinq Tétracordes des Grecs. Il repréſenta cette Gamme ſous la figure d'une main gauche ſur les doigts de laquelle étoient marqués tous les ſons de la Gamme, tant par les lettres correſpondantes, que par les ſyllabes qu'il y avoit jointes, en paſſant par la regle des Muances d'un Tétracorde ou d'un doigt à l'autre, ſelon le lieu où ſe trouvoient les deux ſémi-Tons de l'Octave par le Béquarre ou par le Bémol; c'eſt-à-dire, ſelon que les Tétracordes étoient conjoints ou disjoints. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

MAISTRE A CHAMTER. Muſicien qui enſeigne à lire la Muſique vocale, & à chanter ſur la Note.

Les fonctions du *Maître à Chanter* ſe rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, eſt d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de Chant, ſoit par l'étendue, ſoit par la juſteſſe, ſoit par le timbre, ſoit par la légéreté, ſoit par l'art de renforcer & radoucir les Sons, & d'apprendre à les ménager & modifier avec tout l'art poſſible. (Voyez CHANT, VOIX.)

Le ſecond objet regarde l'étude des ſignes ; c'eſt-à-dire, l'art de lire la Note ſur le papier, & l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité, qu'à l'ouverture du livre on ſoit en état de chanter toute ſorte de Muſique. (Voyez NOTE, SOLFIER.)

Une troiſieme partie des fonctions du *Maître à Chanter* regarde la connoiſſance de la Langue, ſur-tout des Accens, de la quantité & de la meilleure maniere de prononcer ; parce que les défauts de la prononciation ſont beaucoup plus ſenſibles dans le Chant que dans la parole, & qu'une Vocale bien faite ne doit être qu'une maniere plus énergique & plus agréable de marquer la Proſodie & les Accens. (Voyez ACCENT.)

MAISTRE DE CHAPELLE. (Voyez MAISTRE DE MUSIQUE.)

MAISTRE DE MUSIQUE. Muſicien gagé pour compoſer de la Muſique & la faire exécuter. C'eſt le *Maître de Muſique* qui bat la Meſure & dirige les Muſiciens. Il doit ſavoir la compoſition, quoiqu'il ne compoſe pas toujours la Muſique qu'il fait exécuter. A l'Opéra de Paris, par exemple, l'emploi de battre la Meſure eſt un office particulier ; au lieu que la Muſique des Opéra eſt compoſée par quiconque en a le talent & la volonté. En Italie, celui qui a compoſé un Opéra en dirige toujours l'exécution, non en battant la Meſure, mais au Claveſſin. Ainſi l'emploi de *Maître de Muſique* n'a guere lieu

que dans les Eglises ; aussi ne dit-on point en Italie, *Maître de Musique*, mais *Maître de Chapelle :* dénomination qui commence à passer aussi en France.

MARCHE, *s. f.* Air militaire qui se joue par des Instrumens de guerre & marque le Mètre & la cadence des Tambours, laquelle est proprement la *Marche.*

Chardin dit qu'en Perse, quand on veut abattre des maisons, applanir un terrein ou faire quelqu'autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on assemble les habitans de tout un quartier ; qu'ils travaillent au son des Instrumens, & qu'ainsi l'ouvrage se fait avec beaucoup plus de zele & de promptitude que si les Instrumens n'y étoient pas.

Le Maréchal de Saxe a montré, dans ses Rêveries, que l'effet des Tambours ne se bornoit pas non plus à un vain bruit sans utilité, mais que selon que le mouvement en étoit plus vif ou plus lent, ils portoient naturellement le soldat à presser ou ralentir son pas : on peut dire aussi que les Airs des *Marches* doivent avoir différens caracteres, selon les occasions où l'on les emploie ; & c'est ce qu'on a dû sentir jusqu'à certain point, quand on les a distingués & diversifiés ; l'un pour la Générale, l'autre pour la *Marche*, l'autre pour la Charge, &c. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pu l'être. On s'est borné jusqu'ici à

composer des Airs qui fissent bien sentir le Mètre & la batterie des Tambours. Encore fort souvent les Airs des *Marches* remplissent-ils assez mal cet objet. Les Troupes Françoises ayant peu d'Instrumens militaires pour l'Infanterie, hors les Fifres & les Tambours, ont aussi fort peu de *Marches*, & la plupart très-mal faites; mais il y en a d'admirables dans les Troupes Allemandes.

Pour exemple de l'Accord de l'Air & de la *Marche*, je donnerai (*Pl.* C. *Fig.* 3.) la premiere partie de celle des Mousquetaires du Roi de France.

Il n'y a dans les troupes que l'Infanterie & la Cavalerie légere qui aient des *Marches*. Les Tymballes de la Cavalerie n'ont point de *Marche* réglée; les Trompettes n'ont qu'un Ton presque uniforme, & des fanfares. (Voyez FANFARE.)

MARCHER, *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en Musique, & se dit de la succession des Sons ou des Accords qui se suivent dans certain ordre. *La Basse & le Dessus* Marchent *par mouvemens contraires.* Marche *de Basse.* Marcher *à contre-tems.*

MARTELLEMENT, *s. m.* Sorte d'agrément du Chant François. Lorsque descendant diatoniquement d'une Note sur une autre par un Trill, on appuie avec force le Son de la premiere Note sur la seconde, tombant ensuite sur cette seconde

Note par un seul coup de gosier ; on appelle cela faire un *Martellement*. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 13.)

MAXIME, *adj.* On appelle Intervalle *Maxime* celui qui est plus grand que le majeur de la même espece & qui ne peut se noter ; car s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *Maxime*, mais *superflu*.

Le sémi-Ton *Maxime* fait la différence du sémi-Ton mineur au Ton majeur, & son rapport est de 25 à 27. Il y auroit entre l'*ut* Dièse & le *re* un sémi-Ton de cette espece, si tous les sémi-Tons n'étoient pas rendus égaux ou supposés tels par le Tempérament.

Le Dièse *Maxime* est la différence du Ton mineur au sémi-Ton *Maxime*, en rapport de 243 à 250.

Enfin le Comma *Maxime* ou Comma de Pythagore, est la quantité dont different entr'eux les deux termes les plus voisins d'une progression par Quintes, & d'une progression par Octaves ; c'est-à-dire, l'excès de la douzieme Quinte *si* Dièse sur la septieme Octave *ut* ; & cet excès, dans le rapport de 524288 à 531441, est la différence que le Tempérament fait évanouir.

MAXIME, *s. f.* C'est une Note faite en quarré-long horisontal avec une queue au côté droit, de cette maniere ⊐, laquelle vaut huit Mesures à deux Tems ; c'est-à-dire, deux longues, & quelquefois trois, selon le Mode

(Voyez MODE.) Cette ſorte de Note n'eſt plus d'uſage depuis qu'on ſépare les Meſures par des barres, & qu'on marque avec des liaiſons les tenues ou continuités des Sons. (Voyez BARRES, MESURE.)

MÉDIANTE, *ſ. f.* C'eſt la Corde ou la Note qui partage en deux Tierces l'Intervalle de Quinte qui ſe trouve entre la Tonique & la Dominante. L'une de ces Tierces eſt majeure, l'autre mineure, & c'eſt leur poſition relative qui détermine le Mode. Quand la Tierce majeure eſt au grave, c'eſt-à-dire, entre la *Médiante* & la Tonique, le Mode eſt majeur ; quand la Tierce majeure eſt à l'aigu & la mineure au grave, le Mode eſt mineur. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

MÉDIATION, *ſ. f.* Partage de chaque verſet d'un Pſeaume en deux parties, l'une pſalmodiée ou chantée par un côté du Chœur, & l'autre par l'autre, dans les Egliſes Catholiques.

MÉDIUM, *ſ. m.* Lieu de la Voix également diſtant de ſes deux extrêmités au grave & à l'aigu. Le haut eſt plus éclatant ; mais il eſt preſque toujours forcé ; le bas eſt grave & majeſtueux ; mais il eſt plus ſourd. Un beau *Medium* auquel on ſuppoſe une certaine latitude donne les Sons les mieux nourris, les plus mélodieux, & remplit le plus agréablement l'oreille. (Voyez SON.)

MÉLANGE, *s. m.* Une des Parties de l'ancienne Mélopée, appellée *Agogé* par les Grecs, laquelle consiste à savoir entrelacer & mêler à propos les Modes & les Genres. (Voyez MÉLOPÉE.)

MÉLODIE, *s. f.* Succession de Sons tellement ordonnés selon les loix du Rhythme & de la Modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille ; la Mélodie vocale s'appelle Chant, & l'Instrumentale, Symphonie.

L'idée du Rhythme entre nécessairement dans celle de la *Mélodie* : un Chant n'est un Chant qu'autant qu'il est mesuré ; la même succession de Sons peut recevoir autant de caracteres, autant de *Mélodies* différentes, qu'on peut la scander différemment ; & le seul changement de valeur des Notes peut défigurer cette même succession au point de la rendre méconnoissable. Ainsi la *Mélodie* n'est rien par elle-même ; c'est la Mesure qui la détermine, & il n'y a point de Chant sans le Tems. On ne doit donc pas comparer la *Mélodie* avec l'Harmonie, abstraction faite de la Mesure dans toutes les deux : car elle est essentielle à l'une & non pas à l'autre.

La *Mélodie* se rapporte à deux principes différens, selon la maniere dont on la considere. Prise par les rapports des Sons & par les regles du Mode, elle a son principe dans l'Harmonie ; puisque c'est une analyse harmonique qui donne les Degrés de la Gamme, les Cordes du Mode,

& les loix de la Modulation, uniques élémens du Chant. Selon ce principe, toute la force de la *Mélodie* se borne à flatter l'oreille par des Sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs : mais prise pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le cœur de divers sentimens, exciter & calmer les passions ; opérer, en un mot, des effets moraux qui passent l'empire immédiat des sens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune prise par laquelle la seule harmonie, & tout ce qui vient d'elle, puisse nous affecter ainsi.

Quel est ce second principe ? Il est dans la Nature ainsi que le premier, mais pour l'y découvrir il faut une observation plus fine, quoique plus simple, & plus de sensibilité dans l'observateur. Ce principe est le même qui fait varier le Ton de la Voix, quand on parle, selon les choses qu'on dit & les mouvemens qu'on éprouve en les disant. C'est l'accent des Langues qui détermine la *Mélodie* de chaque Nation ; c'est l'accent qui fait qu'on parle en chantant, & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, selon que la Langue a plus ou moins d'Accent. Celle dont l'Accent est plus marqué doit donner une *Mélodie* plus vive & plus passionnée ; celle qui n'a que peu ou point Accent ne peut avoir qu'une *Mélodie* languissante & froide, sans caractere & sans expression. Voilà les vrais principes ;

tant qu'on en sortira & qu'on voudra parler du pouvoir de la Musique sur le cœur humain, on parlera sans s'entendre ; on ne saura ce qu'on dira.

Si la Musique ne peint que par la *Mélodie*, & tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute Musique qui ne chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une Musique imitative, & ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux Accords, lasse bientôt les oreilles, & laisse toujours le cœur froid. Il suit encore que, malgré la diversité des Parties que l'Harmonie a introduites, & dont on abuse tant aujourd'hui, si-tôt que deux *Mélodies* se font entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre & demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puissent être chacune séparément : d'où l'on peut juger avec quel goût les Compositeurs François ont introduit à leur Opéra l'usage de faire servir un Air d'Accompagnement à un Chœur ou à un autre Air ; ce qui est comme si on s'avisoit de réciter deux discours à la fois, pour donner plus de force à leur éloquence. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.)

MÉLODIEUX, *adj.* Qui donne de la Mélodie. *Mélodieux*, dans l'usage, se dit des Sons agréables, des Voix sonores, des Chants doux & gracieux. *&c.*

MÉLOPÉE, *s. f.* C'étoit dans l'ancienne Musique, l'usage régulier de toutes les Parties har-

moniques ; c'est-à-dire, l'art ou les regles de la composition du Chant, desquelles la pratique & l'effet s'appelloit *Mélodie*.

Les Anciens avoient diverses regles pour la maniere de conduire le Chant par Degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en descendant. On en trouve plusieurs dans Aristoxène, lesquelles dépendent toutes de ce principe ; que, dans tout systême harmonique, le troisieme ou le quatrieme Son après le fondamental en doit toujours frapper la Quarte ou la Quinte, selon que les Tétracordes sont conjoints ou disjoints, différence qui rend un Mode authentique ou plagal, au gré du Compositeur. C'est le recueil de toutes ces regles qui s'appelle *Mélopée*.

La *Mélopée* est composée de trois Parties ; savoir, la *Prise*, *Lepsis*, qui enseigne au Musicien en quel lieu de la Voix il doit établir son Diapason ; le *Mêlange*, *Mixis*, selon lequel il entrelace ou mêle à propos les Genres & les Modes ; & l'*Usage*, *Chresès*, qui se subdivise en trois autres Parties : la premiere, appellée *Euthia*, guide la marche du Chant, laquelle est, ou directe du grave à l'aigu, ou renversée, de l'aigu au grave, ou mixte, c'est-à-dire, composée de l'une & de l'autre. La deuxieme, appellée *Agogé*, marche alternativement par Degrés disjoints en montant, & conjoints en descendant, ou au contraire. La troisieme, appellée *Pet-*

teïa, par laquelle il discerne & choisit les Sons qu'il faut rejetter, ceux qu'il faut admettre, & ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Aristide Quintilien divise toute la *Mélopée* en trois especes qui se rapportent à autant de Modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La premiere espece étoit l'*Hypatoïde*, appellée ainsi de la Corde Hypate, la principale ou la plus basse, parce que le Chant régnant seulement sur les Sons graves ne s'éloignoit pas de cette Corde, & ce Chant étoit approprié au Mode tragique. La seconde espece étoit la *Mésoïde*, de *Mèse*, la Corde du milieu, parce que le Chant régnoit sur les Sons moyens, & celle-ci répondoit au Mode Nomique, consacré à Apollon. La troisieme s'appelloit *Nétoïde*, de *Nete*, la derniere Corde ou la plus haute; son Chant ne s'étendoit que sur les Sons aigus & constituoit le Mode Dithyrambique ou Bachique. Ces Modes en avoient d'autres qui leur étoient subordonnés & varioient la *Mélopée*; tels que l'Erotique ou amoureux, le Comique, l'Encômiaque destiné aux louanges.

Tous ces Modes étant propres à exciter ou calmer certaines passions, influoient beaucoup sur les mœurs, & par rapport à cette influence, la *Mélopée* se partageoit encore en trois Genres, savoir : 1°. Le *Systaltique*, ou celui qui inspiroit les passions tendres & affectueuses, les passions tristes & capables de resserrer le cœurs,

ſuivant le ſens du mot Grec : 2°. Le *Diaſtaltique*, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands ſentimens : 3°. L'*Euchaſtique* qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'ame à un état tranquille. La premiere eſpece de *Mélopée* convenoit aux Poéſies amoureuſes, aux plaintes, aux regrets & autres expreſſions ſemblables. La ſeconde étoit propre aux Tragédies, aux Chants de guerre, aux ſujets héroïques. La troiſieme aux Hymnes, aux louanges, aux inſtructions.

MÉLOS, *ſ. m.* Douceur du Chant. Il eſt difficile de diſtinguer dans les Auteurs Grecs le ſens du mot *Mélos* du ſens du mot *Mélodie.* Platon dans ſon Protagoras, met le *Mélos* dans le ſimple diſcours, & ſemble entendre par-là le Chant de la parole. Le *Mélos* paroît être ce par quoi la *Mélodie* eſt agréable. Ce mot vient de μέλι, *miel.*

MENUET, *ſ. m.* Air d'une Danſe de même nom, que l'Abbé Broſſard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette Danſe eſt fort gaie & ſon mouvement eſt fort vite. Mais au contraire le caractere du *Menuet* eſt une élégante & noble ſimplicité; le mouvement en eſt plus modéré que vîte, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danſe uſités dans nos bals eſt le *Menuet.* C'eſt autre choſe ſur le Théatre.

La Meſure du *Menuet* eſt à trois Tems légers

qu'on marque par le 3 ſimple, ou par le $\frac{3}{4}$, ou par le $\frac{3}{8}$. Le nombre des Meſures de l'Air dans chacune de ſes repriſes, doit être quatre ou un multiple de quatre ; parce qu'il en faut autant pour achever le pas du *Menuet* ; & le ſoin du Muſicien doit être de faire ſentir cette diviſion par des chûtes bien marquées, pour aider l'oreille du Danſeur & le maintenir en cadence.

MÉSE, *ſ. f.* Nom de la Corde la plus aiguë du ſecond Tétracorde des Grecs. (Voyez MÉSON.)

Mèſe ſignifie *Moyenne*, & ce nom fut donné à cette Corde , non, comme dit l'Abbé Broſſard, parce qu'elle eſt commune ou mitoyenne entre les deux Octaves de l'ancien ſyſtême ; car elle portoit ce nom bien avant que le ſyſtème eût acquis cette étendue : mais parce qu'elle formoit préciſément le milieu entre les deux premiers Tétracordes dont ce ſyſtème avoit d'abord été compoſé.

MÉSOÏDE, *ſ. f.* Sorte de Mélopée dont les Chants rouloient ſur les Cordes moyennes, leſquelles s'appelloient auſſi *Méſoïdes* de la Mèſe ou du Tétracorde Méſon.

MÉSOÏDES. Sons moyens , ou pris dans le Medium du ſyſtème. (Voyez MÉLOPÉE.)

MÉSON. Nom donné par les Grecs à leur ſecond Tétracorde, en commençant à compter du grave ; & c'eſt auſſi le nom par lequel on diſtingue chacune de ſes quatre Cordes, de celles

qui leur correſpondent dans les autres Tétracordes. Ainſi, dans celui dont je parle, la premiere Corde s'appelle *Hypate-Méſon*; la ſeconde, *Parhypate-Méſon*; la troiſieme, *Lichanos-Méſon* ou *Méſon-Diatonos*; & la quatrieme, *Mèſe*. (Voyez SYSTEME.)

Méſon eſt le génitif pluriel de *Mèſe*, *moyenne*; parce que le Tétracorde *Méſon* occupe le milieu entre le premier & le troiſieme, ou plutôt parce que la Corde *Mèſe* donne ſon nom à ce Tétracorde dont elle forme l'extrêmité aiguë. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 2.)

MÉSOPYCNI, *adj.* Les Anciens appelloient ainſi, dans les Genres épais, le ſecond Son de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *Méſopycni* étoient cinq en nombre. (Voyez SON, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

MESURE. *ſ. f.* Diviſion de la durée ou du tems en pluſieurs Parties égales, aſſez longues pour que l'oreille en puiſſe ſaiſir & ſubdiviſer la quantité, & aſſez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, & qu'on en ſente l'égalité.

Chacune de ces parties égales s'appelle auſſi *Meſure*; elles ſe ſubdiviſent en d'autres aliquotes qu'on appelle Tems, & qui ſe marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voyez BATTRE LA MESURE.) La durée égale de chaque Tems ou de chaque *Meſure* eſt remplie par pluſieurs Notes qui paſſent plus ou

moins vîte en proportion de leur nombre, & auxquelles on donne diverses figures pour marquer leurs différentes durées. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

Plusieurs, considérant le progrès de notre Musique, pensent que la *Mesure* est de nouvelle invention, parce qu'un tems elle a été négligée. Mais au contraire, non-seulement les Anciens pratiquoient la *Mesure*; ils lui avoient même donné des regles très-séveres & fondées sur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter sans *Mesure* n'est pas chanter; & le sentiment de la *Mesure* n'étant pas moins naturel que celui de l'Intonation, l'invention de ces deux choses n'a pu se faire séparément.

La *Mesure* des Grecs tenoit à leur Langue; c'étoit la Poésie qui l'avoit donné à la Musique, les *Mesures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre : on n'auroit pas pu mesurer de la prose en Musique. Chez nous, c'est le contraire : le peu de prosodie de nos langues fait que dans nos Chants la valeur des Notes détermine la quantité des syllabes; c'est sur la Mélodie qu'on est forcé de scander le discours; on n'apperçoit pas même si ce qu'on chante est vers ou prose : nos Poésies n'ayant plus de pieds, nos Vocales n'ont plus de *Mesures*; le Chant guide, & la parole obéit.

La *Mesure* tomba dans l'oubli, quoique l'Intonation fût toujours cultivée, lorsqu'après les

victoires des Barbares les Langues changerent de caractere & perdirent leur Harmonie. Il n'eſt pas étonnant que le Mètre qui ſervoit à exprimer la *Meſure* de la Poéſie, fût négligé dans des tems où on ne la ſentoit plus, & où l'on chantoit moins de vers que de proſe. Les Peuples ne connoiſſoient guere alors d'autre amuſement que les cérémonies de l'Egliſe, ni d'autre Muſique que celle de l'Office, & comme cette Muſique n'exigeoit pas la régularité du Rhythme, cette partie fut enfin tout-à-fait oubliée. Gui nota ſa Muſique avec des points qui n'exprimoient pas des quantités différentes, & l'invention des Notes fut certainement poſtérieure à cet Auteur.

On attribue communément cette invention des diverſes valeurs des Notes à Jean de Muris, vers l'an 1330. Mais le Pere Merſenne le nie avec raiſon, & il faut n'avoir jamais lu les écrits de ce Chanoine pour ſoutenir une opinion qu'ils démentent ſi clairement. Non-ſeulement il compare les valeurs que les Notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de ſon tems, & dont il ne ſe donne point pour l'Auteur; mais même il parle de la *Meſure*, & dit que les Modernes, c'eſt-à-dire, ſes contemporains, la ralentiſſent beaucoup, *& moderni nunc moroſà multùm utuntur menſurâ*: ce qui ſuppoſe évidemment que la *Meſure*, & par conſéquent les valeurs des Notes étoient connues & uſitées avant lui. Ceux qui

voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la Musique du tems de cet Auteur, pourront consulter son Traité manuscrit, intitulé : *Speculum Musicæ*, qui est à la Bibliotheque du Roi de France, numero 7207, page 280, & suivantes.

Les premiers qui donnerent aux Notes quelques regles de quantité, s'attacherent plus aux valeurs ou durées relatives de ces Notes qu'à la *Mesure* même ou au caractere du Mouvement; de sorte qu'avant la distinction des différentes *Mesures*, il y avoit des Notes au moins de cinq valeurs différentes ; savoir, la Maxime, la Longue, la Breve, la sémi-Breve & la Minime, que l'on peut voir à leurs mots. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on trouve toutes ces différentes valeurs, & même davantage, dans les manuscrits de Machault, sans y trouver jamais aucun signe de *Mesure*.

Dans la suite les rapports en valeur d'une de ces Notes à l'autre dépendirent du Tems, de la Prolation, du Mode. Par le Mode on déterminoit le rapport de la Maxime à la Longue, ou de la Longue à la Breve ; par le tems, celui de la Longue à la Breve, ou de la Breve à la sémi Breve ; & par la Prolation, celui de la Breve à la sémi-Breve, ou de la sémi-Breve à la Minime. (Voyez MODE, PROLATION, TEMS.) En général, toutes ces différentes modifications se peuvent rapporter à la *Mesure* double ou à la *Mesure*

Mesure triple; c'est-à-dire, à la division de chaque valeur entiere en deux ou en trois Tems égaux.

Cette maniere d'exprimer le Tems ou la *Mesure* des Notes changea entiérement durant le cours du dernier siecle. Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque *Mesure* entre deux barres, il fallut nécessairement proscrire toutes les especes de Notes qui renfermoient plusieurs *Mesures*. La *Mesure* en devint plus claire, les Partitions mieux ordonnées, & l'exécution plus facile; ce qui étoit fort nécessaire pour compenser les difficultés que la Musique acquéroit en devenant chaque jour plus composée. J'ai vu d'excellens Musiciens fort embarrassés d'exécuter bien en *Mesure* des Trio d'Orlande & de Claudin, Compositeurs du tems de Henri III.

Jusques là la raison triple avoit passé pour la plus parfaite : mais la double prit enfin l'ascendant, & le C, ou la *Mesure* à quatre Tems, fut prise pour la base de toutes les autres. Or, la *Mesure* à quatre Tems se résout toujours en *Mesure* a deux Tems; ainsi c'est proprement à la *Mesure* double qu'on fait rapporter toutes les autres, du moins quant aux valeurs des Notes & aux signes des *Mesures*.

Au lieu donc des Maximes, Longues, Breves, sémi-Breves, *&c.* on substitua les Rondes, Blanches, Noires, Croches, doubles & triples-Croches, *&c.* qui toutes furent prises en

division sous-double. De sorte que chaque espece de Note valoit précisément la moitié de la précédente. Division manifestement insuffisante; puisqu'ayant conservé la *Mesure* triple aussi-bien que la double ou quadruple, & chaque Tems pouvant être divisé comme chaque *Mesure* en raison sous double ou sous-triple, à la volonté du Compositeur, il falloit assigner, ou plutôt conserver aux Notes des divisions répondantes à ces deux raisons.

Les Musiciens sentirent bien-tôt le défaut, mais au lieu d'établir une nouvelle division ils tâcherent de suppléer à cela par quelque signe étranger : ainsi ne pouvant diviser une Blanche en trois parties égales, il se sont contentés d'écrire trois Noires, ajoutant le chiffre 3 sur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode, & pour tendre des pieges plus sûrs à ceux qui ont à lire leur Musique, ils prennent le parti de supprimer le 3 ou même le 6; en sorte que, pour savoir si la division est double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les Notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre Musique que deux sortes de *Mesures*, on y a fait tant de divisions, qu'on en peut compter au moins de seize especes, dont voici les signes :

2 ou ₵. $\frac{2}{4}$. $\frac{6}{4}$. $\frac{6}{8}$. $\frac{6}{16}$. 3. $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{9}{4}$. $\frac{3}{8}$. $\frac{9}{8}$. $\frac{3}{16}$. C. $\frac{12}{4}$. $\frac{12}{8}$. $\frac{12}{16}$.

(Voyez les exemples, *Planche* B. *Figure* 1.)

De toutes ces *Meſures*, il y en a trois qu'on appelle ſimples, parce qu'elles n'ont qu'un ſeul chiffre ou ſigne; ſavoir, le 2 ou C *croiſé*, le 3, & le C ou quatre Tems. Toutes les autres qu'on appelle doubles, tirent leur dénomination & leurs ſignes de cette derniere ou de la Note ronde qui la remplit; en voici la regle.

Le chiffre inférieur marque un nombre de Notes de valeur égale, faiſant enſemble la durée d'une ronde ou d'une *Meſure* à quatre Tems.

Le chiffre ſupérieur montre combien il faut de ces mêmes Notes pour remplir chaque *Meſure* de l'Air qu'on va noter.

Par cette regle on voit qu'il faut trois Blanches pour remplir une *Meſure* au ſigne $\frac{3}{2}$; deux Noires pour celle au ſigne $\frac{2}{4}$; trois Croches pour celle au ſigne $\frac{3}{8}$, *&c.* Tout cet embarras de chiffres eſt mal entendu; car pourquoi ce rapport de tant de différentes *Meſures* à celle de quatre Tems, qui leur eſt ſi peu ſemblable? ou pourquoi ce rapport de tant de diverſes Notes à une Ronde, dont la durée eſt ſi peu déterminée? Si tous ces ſignes ſont inſtitués pour marquer autant de différentes ſortes de *Meſures*, il y en a beaucoup trop; & s'ils le ſont pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y en a pas aſſez; puiſque, indépendamment de l'eſpece de *Meſure* & de la diviſion des Tems, on eſt preſque toujours contraint d'ajouter un

mot au commencement de l'Air pour détermi-ner le Tems.

Il n'y a réellement que deux ſortes de *Meſures* dans notre Muſique ; ſavoir à deux & trois Tems égaux. Mais comme chaque Tems, ainſi que chaque *Meſure*, peut ſe diviſer en deux ou en trois parties égales, cela fait une ſubdiviſion qui donne quatre eſpeces de *Meſures* en tout ; nous n'en avons pas davantage.

On pourroit cependant en ajouter une cinquieme, en combinant les deux premieres en une *Meſure* à deux Tems inégaux, l'un composé de deux Notes & l'autre de trois. On peut trouver dans cette *Meſure*, des Chants très-bien cadencés, qu'il ſeroit impoſſible de noter par les *Meſures* uſitées. J'en donne un exemple dans la *Planche* B. *Figure* X. Le Sieur Adolphati fit à Gènes, en 1750, un eſſai de cette *Meſure* en grand Orcheſtre dans l'Air *ſe la ſorte mi condanna* de ſon Opéra d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet & fut applaudi. Malgré cela, je n'apprends pas que cet exemple ait été ſuivi.

MESURÉ, *part.* Ce mot répond à l'Italien *à Tempo* ou *à Batuta*, & s'emploie, ſortant d'un Récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en *Meſure*.

MÉTRIQUE, *adj.* La *Muſique Métrique*, ſelon Ariſtide Quintilien, eſt la partie de la Muſique en général qui a pour objet les Lettres, les Syllabes, les pieds, les Vers, les Poëmes ; & il

y a cette différence entre la *Métrique* & la *Rhythmique*, que la premiere ne s'occupe que de la forme des Vers ; & la seconde, de celle des pieds qui les composent : ce qui peut même s'appliquer à la Prose. D'où il suit que les Langues modernes peuvent encore avoir une *Musique Métrique*, puisqu'elles ont une Poésie ; mais non pas une *Musique Rhythmique*, puisque leur Poésie n'a plus de pieds. (Voyez RHYTHME.)

MEZZA-VOCE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MEZZO-FORTE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MI. La troisieme des six syllabes inventées par Gui Arétin, pour nommer ou solfier les Notes, lorsqu'on ne joint pas la parole au Chant. (Voyez E SI MI, GAMME.)

MINEUR, *adj.* Nom que portent certains Intervalles, quand ils sont aussi petits qu'ils peuvent l'être sans devenir faux. (Voyez MAJEUR, INTERVALLE.)

Mineur se dit aussi du Mode, lorsque la Tierce de la Tonique est *Mineure.* (Voyez MODE.)

MINIME, *adj.* On appelle Intervalle *Minime* ou *Moindre*, celui qui est plus petit que le Mineur de même espece, & qui ne peut se noter ; car s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *Minime*, mais *Diminué.*

Le sémi-Ton *Minime* est la différence du sémi-Ton Maxime au sémi-Ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. (Voyez SEMI-TON.)

MINIME, *subst. fém.* par rapport à la durée ou au Tems, & dans nos anciennes Musiques la Note qu'aujourd'hui nous appellons Blanche. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

MIXIS, *s. f. Mélange.* Une des Parties de l'ancienne Mélopée, par laquelle le Compositeur apprend à bien combiner les Intervalles & à bien distribuer les Genres & les Modes selon le caractere du Chant qu'il s'est proposé de faire. (Voyez MÉLOPÉE.)

MIXO-LYDIEN, *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Musique, appellé autrement *Hyper-Dorien.* (Voyez ce mot.) Le Mode *Mixo-Lydien* étoit le plus aigu des sept auxquels Ptolomée avoit réduit tous ceux de la Musique des Grecs. (Voyez MODE.)

Ce Mode est affectueux, passionné, convenable aux grands mouvemens, & par cela même à la Tragédie. Aristoxène assure que Sapho en fut l'inventrice; mais Plutarque dit que d'anciennes Tables attribuent cette invention à Pytoclide; il dit aussi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit servi, & qui avoit introduit dans la Musique l'usage de sept Cordes; c'est-à-dire, une Tonique sur la septieme Corde.

MIXTE, *adj.* On appelle Modes *Mixtes* ou Connexes dans le Plain-Chant, les Chants dont l'étendue excede leur Octave & entre d'un Mode dans l'autre, participant ainsi de l'Authente

& du Plagal. Ce mêlange ne se fait que des Modes compairs, comme, du premier Ton avec le second, du troisieme avec le quatrieme ; en un mot, du Plagal avec son Authente, & réciproquement.

MOBILE, *adj.* On appelloit *Cordes Mobiles* ou *Sons Mobiles* dans la Musique Grecque les deux Cordes moyennes de chaque Tétracorde, parce qu'elles s'accordoient différemment selon les Genres, à la différence des deux Cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appelloient Cordes stables. (Voyez TE'TRACORDE, GENRE, SON.)

MODE, *s. m.* Disposition réguliere du Chant & de l'Accompagnement, relativement à certains Sons principaux sur lesquels une Piece de Musique est constituée, & qui s'appellent les Cordes essentielles du *Mode*.

Le *Mode* differe du Ton, en ce que celui-ci n'indique que la Corde ou le lieu du système qui doit servir de base au Chant, & le *Mode* détermine la Tierce & modifie toute l'Echelle sur ce Son fondamental.

Nos *Modes* ne sont fondés sur aucun caractere de sentiment comme ceux des Anciens, mais uniquement sur notre systême Harmonique. Les Cordes essentielles au *Mode* sont au nombre de trois, & forment ensemble un Accord parfait : 1°. La Tonique, qui est la Corde fondamentale du Ton & du *Mode*. (Voyez TON & TONIQUE.) 2°. La Dominante à la Quinte de la Tonique.

(Voyez DOMINANTE.) 3°. Enfin la Médiante qui constitue proprement le *Mode*, & qui est à la Tierce de cette même Tonique. (Voyez MÉDIANTE) Comme cette Tierce peut être de deux especes, il y a aussi deux *Modes* différens. Quand la Médiante fait Tierce majeure avec la Tonique, le *Mode* est majeur; il est mineur, quand la Tierce est mineure.

Le *Mode* majeur est engendré immédiatement par la résonnance du corps sonore qui rend la Tierce majeure du Son fondamental : mais le *Mode* mineur n'est point donné par la Nature; il ne se trouve que par analogie & renversement. Cela est vrai dans le systême de M. Tartini, ainsi que dans celui de M. Rameau.

Ce dernier Auteur dans ses divers ouvrages successifs a expliqué cette origine du *Mode* mineur de différentes manieres, dont aucune n'a contenté son Interprete M. d'Alembert. C'est pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine sur un autre principe que je ne puis mieux exposer qu'en transcrivant les propres termes de ce grand Géometre.

„ Dans le Chant *ut mi sol* qui constitue le „ *Mode* majeur, les Sons *mi* & *sol* sont tels que „ le Son principal *ut* les fait résonner tous „ deux ; mais le second Son *mi* ne fait point ré- „ sonner *sol* qui n'est que sa Tierce mineure.

„ Or, imaginons qu'au lieu de ce Son *mi* on „ place entre les Sons *ut* & *sol* un autre Son qui

„ ait, ainsi que le Son *ut*, la propriété de faire „ résonner *sol*, & qui soit pourtant différent „ d'*ut*; ce Son qu'on cherche doit être tel qu'il „ ait pour Dix septieme majeure le Son *sol* ou „ l'une des Octaves de *sol*: par conséquent le „ Son cherché doit être à la Dix septieme ma- „ jeure au-dessous de *sol*, ou, ce qui revient „ au même, à la Tierce majeure au-dessous de „ ce même Son *sol*. Or, le Son *mi* étant à la „ Tierce mineure au-dessous de *sol*, & la Tierce „ majeure étant d'un sémi-Ton plus grande que „ la Tierce mineure, il s'ensuit que le Son qu'on „ cherche sera d'un sémi-Ton plus bas que le „ *mi*, & sera par conséquent *mi* Bémol.

„ Ce nouvel arrangement, *ut*, *mi* Bémol, „ *sol*, dans lequel les Sons *ut* & *mi* Bémol font „ l'un & l'autre résonner *sol*, sans que *ut* fasse „ résonner *mi* Bémol, n'est pas, à la vérité, „ aussi parfait que le premier arrangement *ut*, „ *mi*, *sol*; parce que dans celui-ci les deux Sons „ *mi* & *sol* sont l'un & l'autre engendrés par le „ Son principal *ut*, au lieu que dans l'autre le „ Son *mi* Bémol n'est pas engendré par le Son „ *ut*: mais cet arrangement *ut*, *mi* Bémol, *sol*, „ est aussi dicté par la Nature, quoique moins „ immédiatement que le premier; & en effet „ l'expérience prouve que l'oreille s'en accom- „ mode à-peu-près aussi bien.

„ Dans ce Chant *ut*, *mi* Bémol, *sol*, *ut*, il „ est évident que la Tierce d'*ut* à *mi* Bémol est

„ mineure ; & telle est l'origine du genre ou „ *Mode* appellé *Mineur.*" *Elémens de Musique*, *page* 22.

Le *Mode* une fois déterminé, tous les Sons de la Gamme prennent un nom relatif au fondamental, & propre à la place qu'ils occupent dans ce *Mode*-là. Voici les noms de toutes les Notes relativement à leur *Mode*, en prenant l'Octave d'*ut* pour exemple du *Mode* majeur, & celle de *la* pour exemple du *Mode* mineur.

Majeur.	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Ut.*
Mineur.	*La*	*Si*	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*
	Tonique.	Seconde Note.	Médiante.	Quatrieme Note, ou Sous-Dominante.	Dominante.	Sixieme Note. ou Sus-Dominante.	Septieme Note.	Octave.

Il faut remarquer que quand la septieme Note n'est qu'à un sémi-Ton de l'Octave, c'est-à-dire, quand elle fait la Tierce majeure de la Dominante, comme le *si* naturel en majeur, où le *sol* Dièse en mineur, alors cette septieme Note s'appelle Note sensible, parce qu'elle annonce la Tonique & fait sentir le Ton.

Non-seulement chaque Degré prend le nom qui lui convient, mais chaque Intervalle est dé-

terminé relativement au *Mode.* Voici les regles établies pour cela.

1°. La ſeconde Note doit faire ſur la Tonique une Seconde majeure, la quatrieme & la Dominante une Quarte & une Quinte juſtes; & cela également dans les deux *Modes.*

2°. Dans le *Mode* majeur, la Médiante ou Tierce, la Sixte & la Septieme de la Tonique doivent toujours être majeures; c'eſt le caractere du *Mode.* Par la même raiſon ces trois Intervalles doivent être mineurs dans le *Mode* mineur; cependant, comme il faut qu'on y apperçoive auſſi la Note ſenſible, ce qui ne peut ſe faire ſans fauſſe relation tandis que la ſixieme Note reſte mineure; cela cauſe des exceptions auxquelles on a égard dans le Cours de l'Harmonie & du Chant: mais il faut toujours que la Clef avec ſes tranſpoſitions donne tous les Intervalles déterminés par rapport à la Tonique ſelon l'eſpece du *Mode:* on trouvera au mot *Clef* une regle générale pour cela.

Comme toutes les Cordes naturelles de l'Octave d'*ut* donnent relativement à cette Tonique tous les Intervalles preſcrits pour le *Mode* majeur, & qu'il en eſt de même de l'Octave de *la* pour le *Mode* mineur; l'exemple précédent, que je n'ai propoſé que pour les noms des Notes, doit ſervir auſſi de formule pour la regle des Intervalles dans chaque *Mode.*

Cette regle n'eſt point, comme on pourroit

le croire, établie sur des Principes purement arbitraires : elle a son fondement dans la génération harmonique, au moins jusqu'à certain point. Si vous donnez l'Accord parfait majeur à la Tonique, à la Dominante, & à la sous-Dominante, vous aurez tous les Sons de l'Echelle Diatonique pour le *Mode* majeur : pour avoir celle du *Mode* mineur, laissant toujours la Tierce majeure à la Dominante, donnez la Tierce mineure aux deux autres Accords. Telle est l'analogie du *Mode*.

Comme ce mêlange d'Accords majeurs & mineurs introduit en *Mode* mineur une fausse relation entre la sixieme Note & la Note sensible, on donne quelquefois, pour éviter cette fausse relation, la Tierce majeure à la quatrieme Note en montant, ou la Tierce mineure à la Dominante en descendant, sur-tout par renversement; mais ce sont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *Modes*, comme on vient de le voir : mais comme il y a douze Sons fondamentaux qui donnent autant de Tons dans le systême, & que chacun de ces Tons est susceptible du *Mode* majeur & du *Mode* mineur, on peut composer en vingt-quatre *Modes* ou manieres ; *Maneries*, disoient nos vieux Auteurs en leur Latin. Il y en a même trente-quatre possibles dans la maniere de Noter : mais dans la pratique on en exclut dix, qui ne sont au fond que la répétition de dix autres, sous des rela-

tions beaucoup plus difficiles, où toutes les Cordes changeroient de noms, & où l'on auroit peine à se reconnoître. Tels sont les *Modes* majeurs sur les Notes diésées, & les *Modes* mineurs sur les Bémols. Ainsi, au lieu de composer en *sol* Diése Tierce majeure, vous composerez en *la* Bémol qui donne les mêmes touches; & au lieu de composer en *re* Bémol mineur, vous prendrez *ut* Diése par la même raison; savoir, pour éviter d'un côté un F double Diése qui deviendroit un G naturel; & de l'autre, un B double Bémol, qui deviendroit un A naturel.

On ne reste pas toujours dans le Ton ni dans le *Mode* par lequel on a commencé un Air; mais, soit pour l'expression, soit pour la variété, on change de Ton & de *Mode*, selon l'analogie harmonique; revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle *Moduler*.

De-là naît une nouvelle distinction du *Mode* en *principal* & *relatif*; le principal est celui par lequel commence & finit la Piece; les relatifs sont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la Modulation. (Voyez MODULATION.)

Le Sieur Blainville, savant Musicien de Paris, proposa, en 1751, l'essai d'un troisieme *Mode* qu'il appelle *Mode mixte*, parce qu'il participe à la Modulation des deux autres, ou plu-

tôt qu'il en est composé; mélange que l'Auteur ne regarde point comme un inconvénient, mais plutôt comme un avantage & une source de variété & de liberté dans les Chants & dans l'Harmonie.

Ce nouveau *Mode* n'étant point donné par l'analyse de trois Accords comme les deux autres, ne se détermine pas comme eux par des Harmoniques essentiels au *Mode*, mais par une Gamme entiere qui lui est propre, tant en montant qu'en descendant; en sorte que dans nos deux *Modes* la Gamme est donnée par les Accords, & que dans le *Mode* mixte les Accords sont donnés par la Gamme.

La formule de cette Gamme est dans la succession ascendante & descendante des Notes suivantes :

Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi ;

Dont la différence essentielle est, quant à la Mélodie, dans la position des deux sémi-Tons, dont le premier se trouve entre la Tonique & la seconde Note, & l'autre entre la cinquieme & la sixieme; &, quant à l'Harmonie, en ce qu'il porte sur sa Tonique la Tierce mineure en commençant, & majeure en finissant, comme on peut le voir, (*Pl.* L. *Fig.* 5.) dans l'Accompagnement de cette Gamme, tant en montant qu'en descendant, tel qu'il a été don-

né par l'Auteur, & exécuté au Concert Spirituel le 30 Mai 1751.

On objecte au Sieur de Blainville que son *Mode* n'a ni Accord, ni Corde essentielle, ni Cadence qui lui soit propre, & le distingue suffisamment des *Modes* majeur ou mineur. Il répond à cela que la différence de son *Mode* est moins dans l'Harmonie que dans la Mélodie, & moins dans le *Mode* même que dans la Modulation; qu'il est distingué dans son commencement du *Mode* majeur, par sa Tierce mineure, & dans sa fin du *Mode* mineur par sa Cadence plagale. A quoi l'on replique qu'une Modulation qui n'est pas exclusive ne suffit pas pour établir un *Mode*; que la sienne est inévitable dans les deux autres *Modes*, sur-tout dans le mineur; &, quant à sa Cadence plagale, qu'elle a lieu nécessairement dans le même *Mode* mineur toutes les fois qu'on passe de l'Accord de la Tonique a celui de la Dominante, comme cela se pratiquoit jadis, même sur les finales dans les *Modes* plagaux & dans le Ton du Quart. D'où l'on conclut que son *Mode* mixte est moins une espece particuliere qu'une dénomination nouvelle à des manieres d'entrelacer & combiner les *Modes* majeur & mineur, aussi anciennes que l'Harmonie, pratiquées de tous les tems : & cela paroît si vrai que même en commençant sa Gamme, l'Auteur n'ose donner ni la Quinte ni la Sixte à sa Tonique, de peur de déterminer une Tonique en

Mode mineur par la premiere, ou une Médiante en *Mode* majeur par la seconde. Il laisse l'équivoque en ne remplissant pas son Accord.

Mais quelque objection qu'on puisse faire contre le *Mode* mixte dont on rejette plutôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la maniere dont l'Auteur l'établit & le traite, ne le fasse connoître pour un homme d'esprit & pour un musicien très-versé dans les principes de son Art.

Les Anciens different prodigieusement entr'eux sur les définitions, les divisions, & les noms de leurs Tons ou *Modes*. Obscurs sur toutes les parties de leur Musique, ils sont presque inintelligibles sur celles-ci. Tous conviennent à la vérité qu'un *Mode* est un certain systême ou une constitution de Sons, & il paroît que cette constitution n'est autre chose en elle-même qu'une certaine Octave remplie de tous les Sons intermédiaires, selon le Genre. Euclide & Ptolomée semblent le faire consister dans les diverses positions des deux sémi-Tons de l'Octave, relativement à la Corde principale du *Mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit Tons du Plain-Chant : mais le plus grand nombre paroît mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le Diapason du *Mode* dans le systême général ; c'est-à-dire, en ce que la Base ou Corde principale du *Mode* est plus aiguë ou plus grave, étant prise en divers lieux

lieux du ſyſtème, toutes les Cordes de la Série gardant toujours un même rapport avec la fondamentale, & par conſéquent changeant d'Accord à chaque *Mode* pour conſerver l'analogie de ce rapport: telle eſt la différence des Tons de notre Muſique.

Selon le premier ſens, il n'y auroit que ſept *Modes* poſſibles dans le ſyſtème Diatonique; & en effet, Ptolomée n'en admet pas davantage: car il n'y a que ſept manieres de varier la poſition des deux ſémi-Tons relativement au Son fondamental, en gardant toujours entre ces deux ſémi-Tons l'Intervalle preſcrit. Selon le ſecond ſens, il y auroit autant de *Modes* poſſibles que de Sons, c'eſt-à-dire, une infinité; mais ſi l'on ſe renferme de même dans le ſyſtème Diatonique on n'y en trouvera non plus que ſept, à moins qu'on ne veuille prendre pour de nouveaux *Modes* ceux qu'on établiroit à l'Octave des premiers.

En combinant enſemble ces deux manieres, on n'a encore beſoin que de ſept *Modes*; car ſi l'on prend ces *Modes* en divers lieux du ſyſtème, on trouve en même tems les Sons fondamentaux diſtingués du grave à l'aigu, & les deux ſémi-Tons différemment ſitués relativement au Son principal.

Mais outre ces *Modes*: on en peut former pluſieurs autres, en prenant dans la même Série & ſur le même Son fondamental différens Sons pour les Cordes eſſentielles du *Mode*: par exemple, quand on prend pour Dominante la Quinte du Son principal, le *Mode* eſt Authenti-

que : il eſt Plagal, ſi l'on choiſit la Quarte, & ce ſont proprement deux *Modes* différens ſur la même fondamentale. Or, comme pour conſtituer un *Mode* agréable, il faut, diſent les Grecs, que la Quarte & la Quinte ſoient juſtes, ou du moins une des deux, il eſt évident qu'on n'a dans l'étendue de l'Octave que cinq Sons fondamentaux ſur chacun deſquels on puiſſe établir un *Mode* Authentique & un Plagal. Outre ces dix *Modes* on en trouve encore deux, l'un Authentique qui ne peut fournir de Plagal, parce que ſa Quarte fait le Triton; l'autre Plagal qui ne peut fournir d'Authentique, parce que ſa Quinte eſt fauſſe. C'eſt peut-être ainſi qu'il faut entendre un paſſage de Plutarque où la Muſique ſe plaint que Phrynis l'a corrompue en voulant tirer de cinq Cordes ou plutôt de ſept, douze Harmonies différentes.

Voilà donc douze *Modes* poſſibles dans l'étendue d'une Octave ou de deux Tétracordes disjoints: que ſi l'on vient à conjoindre les deux Tétracordes, c'eſt-à-dire, à donner un Bémol à la Septieme en retranchant l'Octave; ou ſi l'on diviſe les *Tons* entiers par les Intervalles Chromatiques, pour y introduire de nouveaux *Modes* intermédiaires; ou ſi, ayant ſeulement égard aux différences du grave à l'aigu, on place d'autres *Modes* à l'Octave des précédens; tout cela fournira divers moyens de multiplier le nombre des *Modes* beaucoup au-delà de douze. Et ce ſont-là

les ſeules manieres d'expliquer les divers nombres de *Modes* admis ou rejettés par les Anciens en divers Tems.

L'ancienne Muſique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du Tétracorde, du Pentacorde, de l'Hexacorde, de l'Eptacorde & de l'Octacorde, on n'y admit premiérement que trois *Modes* dont les fondamentales étoient à un *Ton* de diſtance l'une de l'autre. Le plus grave des trois s'appelloit le *Dorien* ; le *Phrygien* tenoit le milieu ; le plus aigu étoit le *Lydien*. En partageant chacun de ces *Tons* en deux Intervalles, on fit place à deux autres *Modes*, l'Ionien & l'Eolien, dont le premier fut inſéré entre le Dorien & le Phrygien, & le ſecond entre le Phrygien & le Lydien.

Dans la ſuite le ſyſtême s'étant étendu à l'aigu & au grave, les Muſiciens établirent, de part & d'autre, de nouveaux *Modes* qui tiroient leur dénomination des cinq premiers, en y joignant la prépoſition *Hyper*, *ſur*, pour ceux d'en-haut, & la prépopſition *Hypo*, *ſous*, pour ceux d'en-bas. Ainſi le *Mode* Lydien étoit ſuivi de l'Hyper-Dorien, de l'Hyper-Ionien, de l'Hyper-Phrygien, de l'Hyper-Eolien, & de l'Hyper-Lydien en montant ; & après le *Mode* Dorien venoient l'Hypo-Lydien, l'Hypo-Eolien, l'Hypo-Phrygien, l'Hypo-Ionien, & l'Hypo-Dorien en deſcendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *Modes* dans Alypius, Au-

teur Grec. Voyez (*Planche* E.) leur ordre & leurs Intervalles exprimés par les noms des Notes de notre Musique. Mais il faut remarquer que l'Hypo-Dorien étoit le seul *Mode* qu'on exécutoit dans toute son étendue : à mesure que les autres s'élevoient, on en retranchoit des Sons à l'aigu pour ne pas excéder la portée de la Voix. Cette observation sert à l'intelligence de quelques passages des Anciens, par lesquels ils semblent dire que les *Modes* les plus graves avoient un Chant plus aigu ; ce qui étoit vrai, en ce que ces Chants s'élevoient davantage au-dessus de la Tonique. Pour n'avoir pas connu cela, le *Doni* s'est furieusement embarrassé dans ces apparentes contradictions.

De tous ces *Modes*, Platon en rejettoit plusieurs, comme capables d'altérer les mœurs. Aristoxène, au rapport d'Euclide, en admettoit seulement treize, supprimant les deux plus élevés ; savoir, l'Hyper-Eolien & l'Hyper-Lydien. Mais dans l'ouvrage qui nous reste d'Aristoxène il en nomme seulement six, sur lesquels il rapporte les divers sentimens qui régnoient déja de son tems.

Enfin Ptolomée réduisoit le nombre de ces *Modes* à sept ; disant que les *Modes* n'étoient pas introduits dans le dessein de varier les Chants selon le grave & l'aigu ; car il est évident qu'on auroit pu les multiplier fort au-delà de quinze : mais plutôt afin de faciliter le passage d'un *Mode*

à l'autre par des Intervalles consonnans & faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *Modes* dans l'espace d'une Octave dont le *Mode* Dorien faisoit comme le centre : en sorte que le Mixo-Lydien étoit une Quarte au-dessus, & l'Hypo-Dorien une Quarte au dessous ; le Phrygien, une Quinte au-dessus de l'Hypo-Dorien ; l'Hypo-Phrygien, une Quarte au-dessous du Phrygien ; & le Lydien, une Quinte au-dessus de l'Hypo-Phrygien : d'où il paroît, qu'à compter de l'Hypo-Dorien, qui est le *Mode* le plus bas, il y avoit jusqu'à l'Hypo-Phrygien l'Intervalle d'un *Ton* ; de l'Hypo-Phrygien à l'Hypo-Lydien, un autre *Ton* ; de l'Hypo-Lydien au Dorien, un sémi-*Ton* ; de celui-ci au Phrygien, un *Ton* ; du Phrygien au Lydien encore un *Ton* ; & du Lydien au Mixo-Lydien, un sémi-*Ton* : ce qui fait l'étendue d'une Septieme, en cet ordre :

1..... *Fa*..... Mixo-Lydien.
2..... *Mi*..... Lydien.
3..... *Re*..... Phrygien.
4..... *Ut*..... Dorien.
5..... *Si*..... Hypo-Lydien.
6..... *La*..... Hypo-Phrygien.
7..... *Sol*..... Hypo-Dorien.

Ptolomée retranchoit tous les autres *Modes*; prétendant qu'on n'en pouvoit placer un plus grand nombre dans le systême diatonique d'une Octave, toutes les Cordes qui la composoient se trouvant employées. Ce sont ces sept *Modes* de Ptolomée, qui, en y joignant l'Hypo-mixo-Lydien, ajouté, dit-on, par l'Arétin, font aujourd'hui les huit Tons du Plain-Chant. (Voyez TONS DE L'E'GLISE.)

Telle est la notion la plus claire qu'on peut tirer des Tons ou *Modes* de l'ancienne Musique, en tant qu'on les regardoit comme ne différant entr'eux que du grave à l'aigu : mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractérisoient plus particuliérement, quant à l'expression. Elles se tiroient du genre de Poésie qu'on mettoit en Musique, de l'espece d'Instrument qui devoit l'accompagner, du Rhythme ou de la Cadence qu'on y observoit, de l'usage où étoient certains Chants parmi certains Peuples, & d'où sont venus originairement les noms des principaux *Modes*, le Dorien, le Phrygien, le Lydien, l'Ionien, l'Eolien.

Il y avoit encore d'autres sortes de *Modes* qu'on auroit pu mieux appeller *Styles* ou *genres* de composition : tels étoient le *Mode* tragique destiné pour le Théatre, le *Mode* Nomique consacré à Apollon, le Dithyrambique à Bacchus, &c. (Voyez STYLE & ME'LOPE'E.)

Dans nos anciennes Musiques, on appelloit

aussi *Modes* par rapport à la Mesure ou au Tems certaines manieres de fixer la valeur relative de toutes les Notes par un signe général ; le *Mode* étoit à-peu-près alors ce qu'est aujourd'hui la Mesure ; il se marquoit de même après la Clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou sans points suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés, à quoi l'on ajouta ou substitua dans la suite des lignes perpendiculaires différentes, selon le *Mode*, en nombre & en longueur ; & c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C & du C barré. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit en ce sens deux sortes de *Modes*, le majeur, qui se rapportoit à la Note Maxime ; & le mineur, qui étoit pour la Longue. L'un & l'autre se divisoit en parfait & imparfait.

Le *Mode* majeur parfait se marquoit avec trois lignes ou bâtons qui remplissoient chacun trois espaces de la Portée, & trois autres qui n'en remplissoient que deux. Sous ce *Mode* la Maxime valoit trois longues. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 2.)

Le *Mode* majeur imparfait étoit marqué par deux lignes qui traversoient chacune trois espaces, & deux autres qui n'en traversoient que deux ; & alors la Maxime ne valoit que deux Longues. (*Fig.* 3.)

Le *Mode* mineur parfait étoit marqué par une seule ligne qui traversoit trois espaces ; & la Longue valoit trois Breves. (*Fig.* 4.)

Le *Mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traversoit que deux espaces ; & la Longue n'y valoit que deux Breves. (*Fig.* 5.)

L'Abbé Brossard a mêlé mal-à-propos les Cercles & demi-Cercles avec les figures de ces *Modes.* Ces signes réunis n'avoient jamais lieu dans les *Modes* simples, mais seulement quand les Mesures étoient doubles ou conjointes.

Tout cela n'est plus en usage depuis long-tems ; mais il faut nécessairement entendre ces signes pour savoir déchiffrer les anciennes Musiques, en quoi les plus savans Musiciens sont souvent fort embarrassés.

MODÉRÉ. *adv.* Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent & le gai ; il répond à l'Italien *Andante.* (Voyez ANDANTE.)

MODULATION, *s. f.* C'est proprement la maniere d'établir & traiter le Mode ; mais ce mot se prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'Harmonie & le Chant successivement dans plusieurs Modes d'une maniere agréable à l'oreille & conforme aux regles.

Si le mode est produit par l'Harmonie, c'est d'elle aussi que naissent les loix de la *Modulation.* Ces loix sont simples à concevoir, mais difficiles à bien observer. Voici en quoi elles consistent.

Pour bien moduler dans un même Ton, il faut 1°. en parcourir tous les Sons avec un beau Chant, en rebattant plus souvent les Cordes es-

ſentielles & s'y appuyant davantage : c'eſt-à-dire, que l'Accord ſenſible & l'Accord de la Tonique doivent s'y remontrer fréquemment, mais ſous différentes faces & par différentes routes pour prévenir la monotonie. 2°. N'établir de Cadences ou de repos que ſur ces deux Accords, ou tout au plus ſur celui de la ſous-Dominante. 3°. Enfin n'altérer jamais aucun des Sons du Mode ; car on ne peut, ſans le quitter, faire entendre un Dièſe ou un Bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais pour paſſer d'un Ton à un autre, il faut conſulter l'analogie, avoir égard au rapport des Toniques, & à la quantité des Cordes communes aux deux Tons.

Partons d'abord du Mode majeur. Soit que l'on conſidere la Quinte de la Tonique, comme ayant avec elle le plus ſimple de tous les rapports après celui de l'Octave, ſoit qu'on la conſidere comme le premier des Sons qui entrent dans la réſonnance de cette même Tonique, on trouvera toujours que cette Quinte, qui eſt la Dominante du Ton, eſt la Corde ſur laquelle on peut établir la Modulation la plus analogue à celle du Ton principal.

Cette Dominante, qui faiſoit partie de l'Accord parfait de cette premiere Tonique, fait auſſi partie du ſien propre, dont elle eſt le Son fondamental. Il y a donc liaiſon entre ces deux Ac-

cords. De plus, cette même Dominante portant, ainsi que la Tonique, un Accord parfait majeur par le principe de la résonnance, ces deux Accords ne different entr'eux que par la Dissonnance, qui de la Tonique passant à la Dominante est la Sixte ajoutée, & de la Dominante repassant à la Tonique est la Septieme. Or ces deux Accords ainsi distingués par la Dissonnance qui convient à chacun, forment, par les Sons qui les composent rangés en ordre, précisément l'Octave ou l'Echelle Diatonique que nous appellons Gamme, laquelle détermine le Ton.

Cette même Gamme de la Tonique, forme, altérée seulement par un Dièse, la Gamme du Ton de la Dominante; ce qui montre la grande analogie de ces deux Tons, & donne la facilité de passer de l'un à l'autre au moyen d'une seule altération. Le Ton de la Dominante est donc le premier qui se présente après celui de la Tonique dans l'ordre des *Modulations*.

La même simplicité de rapport que nous trouvons entre une Tonique & sa Dominante, se trouve aussi entre la même Tonique & sa sous-Dominante; car la Quinte que la Dominante fait à l'aigu avec cette Tonique, la sous-Dominante la fait au grave: mais cette sous-Dominante n'est Quinte de la Tonique que par renversement; elle est directement Quarte en plaçant cette Tonique au grave, comme elle doit être; ce qui établit la gradation des rapports:

car en ce ſens la Quarte, dont le rapport eſt de 3 à 4, ſuit immédiatement la Quinte, dont le rapport eſt de 2 à 3. Que ſi cette ſous-Dominante n'entre pas de même dans l'Accord de la Tonique, en revanche la Tonique entre dans le ſien. Car ſoit *ut mi ſol* l'Accord de la Tonique, celui de la ſous-Dominante ſera *fa la ut*; ainſi c'eſt l'*ut* qui fait ici liaiſon, & les deux autres Sons de ce nouvel Accord ſont préciſément les deux Diſſonnances des précédens. D'ailleurs, il ne faut pas altérer plus de Sons pour ce nouveau Ton que pour celui de la Dominante; ce ſont dans l'une & dans l'autre toutes les mêmes Cordes du Ton principal, à un près. Donnez un Bémol à la Note ſenſibſe *ſi*, & toutes les Notes du Ton d'*ut* ſerviront à celui de *fa*. Le Ton de la ſous-Dominante n'eſt donc guere moins analogue au Ton principal que celui de la Dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être ſervi de la premiere *Modulation* pour paſſer d'un Ton principal *ut* à celui de ſa Dominante *ſol*, on eſt obligé d'employer la Seconde pour revenir au Ton principal : car ſi *ſol* eſt Dominante du Ton d'*ut*, *ut* eſt ſous Dominante du Ton de *ſol*; ainſi l'une de ces *Modulations* n'eſt pas moins néceſſaire que l'autre.

Le troiſieme Son qui entre dans l'Accord de la Tonique eſt celui de ſa Tierce ou Médiante, & c'eſt auſſi le plus ſimple des rapports après les

deux précédens $\frac{2}{3}\frac{3}{4}\frac{4}{5}$. Voilà donc une nouvelle *Modulation* qui se présente, & d'autant plus analogue que deux des Sons de la Tonique principale entrent aussi dans l'Accord mineur de sa Médiante ; car le premier Accord étant *ut mi sol*, celui-ci sera *mi sol si*, où l'on voit que *mi* & *sol* sont communs.

Mais ce qui éloigne un peu cette *Modulation*, c'est la quantité de Sons qu'il y faut altérer, même pour le Mode mineur, qui convient le mieux à ce *mi*. J'ai donné ci-devant la formule de l'Echelle pour les deux Modes : or appliquant cette formule à *mi* Mode mineur, on n'y trouve à la vérité que le quatrieme Son *fa* altéré par un Dièse en descendant ; mais, en montant, on en trouve encore deux autres ; savoir, la principale Tonique *ut*, & sa seconde Note *re* qui devient ici Note sensible : il est certain que l'altération de tant de Sons, & sur-tout de la Tonique, éloigne le Mode & affoiblit l'analogie.

Si l'on renverse la Tierce comme on a renversé la Quinte, & qu'on prenne cette Tierce au-dessous de la Tonique sur la sixieme Note *la*, qu'on devroit appeller aussi sous-Médiante ou Médiante en dessous, on formera sur ce *la* une *Modulation* plus analogue au Ton principal que n'étoit celle de *mi* ; car l'Accord parfait de cette sous-Médiante étant *la ut mi*, on y retrouve, comme dans celui de la Médiante, deux des Sons qui entrent dans l'Accord de la Tonique ;

ſavoir, *ut* & *mi* ; & de plus, l'Echelle de ce nouveau Ton étant composée, du moins en deſcendant, des mêmes Sons que celle du Ton principal, & n'ayant que deux Sons altérés en montant, c'eſt-à-dire, un de moins que l'Echelle de la Médiante, il s'en ſuit que la *Modulation* de la ſixieme Note eſt préférable à celle de cette Médiante; d'autant plus que la Tonique principale y fait une des Cordes eſſentielles du Mode; ce qui eſt plus propre à rapprocher l'idée de la *Modulation*. Le *mi* peut venir enſuite.

Voilà donc quatre Cordes *mi fa ſol la*, ſur chacune deſquelles on peut moduler en ſortant du Ton majeur d'*ut*. Reſtent le *re* & le *ſi*, les deux Harmoniques de la Dominante. Ce dernier, comme Note ſenſible, ne peut devenir Tonique par aucune bonne *Modulation*, du moins immédiatement : ce ſeroit appliquer bruſquement au même Son des idées trop oppoſées & lui donner une Harmonie trop éloignée de la principale. Pour la ſeconde Note *re*, on peut encore, à la faveur d'une marche conſonnante de la Baſſe-fondamentale, y moduler en Tierce mineure, pourvu qu'on n'y reſte qu'un inſtant, afin qu'on n'ait pas le tems d'oublier la *Modulation* de l'*ut*, qui lui-même y eſt altéré ; autrement il faudroit, au lieu de revenir immédiatement en *ut*, paſſer par d'autres Tons intermédiaires, où il ſeroit dangereux de s'égarer.

En ſuivant les mêmes analogies ; on modulera

dans l'ordre ſuivant pour ſortir d'un Ton mineur ; la Médiante premiérement, enſuite la Dominante, la ſous-Dominante & la ſous-Médiante ou ſixieme Note. Le Mode de chacun de ces Tons acceſſoires eſt déterminé par ſa Médiante priſe dans l'Echelle du Ton principal. Par exemple, ſortant d'un Ton majeur *ut* pour moduler ſur ſa Médiante, on fait mineur le Mode de cette Médiante, parce que la Dominante *ſol* du Ton principal fait Tierce mineure ſur cette Médiante *mi*. Au contraire, ſortant d'un Ton mineur *la*, on module ſur ſa Médiante *ut* en Mode majeur ; parce que la Dominante *mi* du Ton d'où l'on ſort, fait Tierce majeure ſur la Tonique de celui où l'on entre, &c.

Ces regles, renfermées dans une formule générale, ſont, que les Modes de la Dominante & de la ſous-Dominante ſoient ſemblables à celui de la Tonique, & que la Médiante & la ſixieme Note portent le Mode oppoſé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de paſſer du majeur au mineur, & réciproquement, dans un même Ton, on peut auſſi changer l'ordre du Mode d'un Ton à l'autre ; mais en s'éloignant ainſi de la *Modulation* naturelle, il faut ſonger au retour : car c'eſt une regle générale que tout morceau de Muſique doit finir dans le Ton par lequel il a commencé.

J'ai raſſemblé dans deux exemples fort courts tous les Tons dans leſquels on peut paſſer im-

médiatement ; le premier, en ſortant du Mode majeur, & l'autre en ſortant du Mode mineur. Chaque Note indique une *Modulation*, & la valeur des Notes, dans chaque exemple, indique auſſi la durée relative convenable à chacun de ces Modes ſelon ſon rapport avec le Ton principal. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 6 & 7.)

Ces *Modulations* immédiates fourniſſent les moyens de paſſer par les mêmes regles dans des Tons plus éloignés, & de revenir enſuite au Ton principal qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais il ne ſuffit pas de connoître les routes qu'on doit ſuivre ; il faut ſavoir auſſi comment y entrer. Voici le ſommaire des préceptes qu'on peut donner en cette Partie.

Dans la Mélodie, il ne faut, pour annoncer la *Modulation* qu'on a choiſie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les Sons du Ton d'où l'on ſort, pour les rendre propres au Ton où l'on entre. Eſt-on en *ut* majeur : il ne faut que ſonner un *fa* Dièſe pour annoncer le Ton de la Dominante, ou un *ſi* Bémol pour annoncer le Ton de la ſous-Dominante. Parcourez enſuite les Cordes eſſentielles du Ton où vous entrez ; s'il eſt bien choiſi, votre *Modulation* ſera toujours bonne & réguliere.

Dans l'Harmonie, il y a un peu plus de difficulté : car comme il faut que le changement de Ton ſe faſſe en même tems dans toutes les Parties, on doit prendre garde à l'Harmonie & au

Chant pour éviter de suivre à la fois deux différentes *Modulations*. Huyghens a fort bien remarqué que la proscription des deux Quintes consécutives a cette regle pour principe : en effet, on ne ne peut guere former entre deux Parties plusieurs Quintes justes de suite sans moduler en deux Tons différens.

Pour annoncer un Ton, plusieurs prétendent qu'il suffit de former l'Accord parfait de sa Tonique, & cela est indispensable pour donner le Mode; mais il est certain que le Ton ne peut être bien déterminé que par l'Accord sensible ou dominant : il faut donc faire entendre cet Accord en commençant la nouvelle *Modulation*. La bonne regle seroit que la Septieme ou Dissonnance mineure y fût toujours préparée, au moins la premiere fois qu'on la fait entendre; mais cette regle n'est pas praticable dans toutes les *Modulations* permises, & pourvu que la Basse-fondamentale marche par Intervalles consonnans, qu'on observe la liaison harmonique, l'analogie du Mode, & qu'on évite les fausses Relations, la *Modulation* est toujours bonne. Les Compositeurs donnent pour une autre regle de ne changer de Ton qu'après une Cadence parfaite; mais cette regle est inutile, & personne ne s'y assujettit.

Toutes les manieres possibles de passer d'un Ton dans un autre se réduisent à cinq pour le Mode majeur, & à quatre pour le Mode mineur;

neur ; lesquelles on trouvera énoncées par une Basse fondamentale pour chaque *Modulation* dans la *Planche* B. *Figure* 8. S'il y a quelqu'autre *Modulation* qui ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *Modulation* ne soit Enharmonique, elle est mauvaise infailliblement. (Voyez ENHARMONIQUE.)

MODULER, *v. n.* C'est composer ou préluder soit par écrit, soit sur un Instrument, soit avec la Voix, en suivant les regles de la *Modulation*. (Voyez MODULATION.)

MOEURS, *s. f.* Partie considérable de la Musique des Grecs appellée par eux *Hermosmenon*, laquelle consistoit à connoître & choisir le bienséant en chaque Genre, & ne leur permettoit pas de donner à chaque sentiment, à chaque objet, à chaque caractere toutes les formes dont il étoit susceptible ; mais les obligeoit de se borner à ce qui étoit convenable au sujet, à l'occasion, aux personnes, aux circonstances. Les *Mœurs* consistoient encore à tellement accorder & proportionner dans une Piece toutes les Parties de la Musique, le Mode, le Tems, le Rhythme, la Mélodie, & même les changemens, qu'on sentît dans le tout une certaine conformité qui n'y laissât point de disparate, & le rendît parfaitement un. Cette seule Partie, dont l'idée n'est pas même connue dans notre Musique, montre à quel point de perfection devoit être porté un Art où l'on avoit même ré-

duit en regles ce qui eſt honnête, convenable & bienſéant.

MOINDRE, *adj.* (Voyez MINIME.)

MOL, *adj.* Epithete que donnent Ariſtoxène & Ptolomée à une eſpece du Genre Diatonique & à une eſpece du Genre Chromatique dont j'ai parlé au mot GENRE.

Pour la Muſique moderne, le mot *Mol* n'y eſt employé que dans la compoſition du mot *Bémol* ou B. *mol*, par oppoſition au mot *Béquarre*, qui jadis s'appelloit auſſi B. *dur*.

Zarlin cependant appelle Diatonique *Mol* une eſpece du Genre Diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (Voyez DIATONIQUE.)

MONOCORDE, *ſ. m.* Inſtrument ayant une ſeule Corde qu'on diviſe à volonté par des Chevalets mobiles, lequel ſert à trouver les rapports des Intervalles & toutes les diviſions du Canon Harmonique. Comme la Partie des Inſtrumens n'entre point dans mon plan, je ne parlerai pas plus long-tems de celui-ci.

MONODIE, *ſ. f.* Chant à voix ſeule, par oppoſition à ce que les Anciens appelloient *Chorodies*, ou Muſiques exécutées par le Chœur.

MONOLOGUE, *ſ. m.* Scene d'Opéra où l'Acteur eſt ſeul & ne parle qu'avec lui-même. C'eſt dans les *Monologues* que ſe déploient toutes les forces de la Muſique; le Muſicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de ſon génie, ſans être gêné dans la longueur de ſes morceaux par la pré-

ſence d'un Interlocuteur. Ces Récitatifs obligés qui font un ſi grand effet dans les Opéra Italiens n'ont lieu que dans les *Monologues*.

MONOTONIE, *ſ. f.* C'eſt, au propre, une Pſalmodie ou un Chant qui marche toujours ſur le même Ton ; mais ce mot ne s'emploie guere que dans le figuré.

MONTER, *v. n.* C'eſt faire ſuccéder les Sons du bas en haut ; c'eſt-à-dire, du grave à l'aigu. Cela ſe préſente à l'œil par notre maniere de noter.

MOTIF, *ſ. m.* Ce mot franciſé de l'Italien *motivo* n'eſt guere employé dans le ſens Technique que par les Compoſiteurs. Il ſignifie l'idée primitive & principale ſur laquelle le Compoſiteur détermine ſon ſujet & arrange ſon deſſein. C'eſt le *Motif* qui, pour ainſi dire, lui met la plume à la main pour jetter ſur le papier telle choſe & non pas telle autre. Dans ce ſens le *Motif* principal doit être toujours préſent à l'eſprit du Compoſiteur, & il doit faire en ſorte qu'il le ſoit auſſi toujours à l'eſprit des Auditeurs. On dit qu'un Auteur bat la campagne lorſqu'il perd ſon *Motif* de vue, & qu'il coud des Accords ou des Chants qu'aucun ſens commun n'unit entr'eux.

Outre ce *Motif*, qui n'eſt que l'idée principale de la Piece, il y a des *Motifs* particuliers, qui ſont les idées déterminantes de la Modulation, des entrelacemens, des textures harmoni-

ques, & ſur ces idées, que l'on preſſent dans l'exécution, l'on juge ſi l'Auteur a bien ſuivi ſes *Motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive ſouvent à ceux qui procedent Note après Note, & qui manquent de ſavoir ou d'invention. C'eſt dans cette acception qu'on dit *Motif* de Fugue, *Motif* de Cadence, *Motif* de changement de Mode, &c.

MOTTET, *ſ. m.* Ce mot ſignifioit anciennement une compoſition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'Art; & cela ſur une période fort courte: d'où lui vient, ſelon quelques-uns, le nom de *Mottet*, comme ſi ce n'étoit qu'un mot.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *Mottet* à toute Piece de Muſique faite ſur des paroles latines à l'uſage de l'Egliſe Romaine, comme Pſeaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, *&c.* Et tout cela s'appelle, en général, Muſique Latine.

Les François réuſſiſſent mieux dans ce genre de Muſique que dans la Françoiſe, la langue étant moins défavorable; mais ils y recherchent trop de travail, & comme le leur a reproché l'Abbé du Bos, ils jouent trop ſur le mot. En général, la Muſique Latine n'a pas aſſez de gravité pour l'uſage auquel elle eſt deſtinée. On n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la Muſique théatrale: les Chants ſacrés ne doivent point repréſenter le tumulte des paſ-

ſions humaines, mais ſeulement la Majeſté de celui à qui ils s'adreſſent, & l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi que puiſſent dire les paroles, toute autre expreſſion dans le Chant eſt un contre-ſens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les Egliſes la Muſique au Plain-chant.

Les Muſiciens du treizieme & du quatorzieme ſiecle donnoient le nom de *Mottetus* à la Partie que nous nommons aujourd'hui *Haute-Contre*. Ce nom, & d'autres auſſi étranges, cauſent ſouvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuſcrits de Muſique, laquelle ne s'écrivoit pas en Partition comme à préſent.

MOUVEMENT, *ſ. m.* Degré de vîteſſe ou de lenteur que donne à la Meſure le caractere de la Piece qu'on exécute. Chaque eſpece de Meſure a un *Mouvement* qui lui eſt le plus propre, & qu'on déſigne en Italien par ces mots, *Tempo giuſto.* Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *Mouvement*, qui, dans l'ordre du lent au vîte, s'expriment par les mots *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Preſto*; & ces mots ſe rendent en François par les ſuivans, *Lent*, *Modéré*, *Gracieux*, *Gai*, *Vîte.* Il faut cependant obſerver que, le *Mouvement* ayant toujours beaucoup moins de préciſion dans la Muſique Françoiſe, les mots qui le déſignent y

ont un ſens beaucoup plus vague que dans la Muſique Italienne.

Chacun de ces Degrés ſe ſubdiviſe & ſe modifie encore en d'autres, dans leſquels il faut diſtinguer ceux qui n'indiquent que le Degré de vîteſſe ou de lenteur, comme *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Preſtiſſimo*, & ceux qui marquent, de plus, le caractere & l'expreſſion de l'Air, comme *Agitato*, *Vivace*, *Guſtoſo*, *Conbrio*, &c. Les premiers peuvent être ſaiſis & rendus par tous les Muſiciens ; mais il n'y a que ceux qui ont du ſentiment & du goût qui ſentent & rendent les autres.

Quoique généralement les *Mouvemens* lents conviennent aux paſſions triſtes, & les *Mouvemens* animés aux paſſions gaies ; il y a pourtant ſouvent des modifications par leſquelles une paſſion parle ſur le ton d'une autre : il eſt vrai, toutefois, que la gaieté ne s'exprime guere avec lenteur ; mais ſouvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus emporté.

Mouvement eſt encore la marche ou le progrès des Sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave : ainſi quand on dit qu'il faut, autant qu'on le peut, faire marcher la Baſſe & le Deſſus par *Mouvemens contraires*, cela ſignifie que l'une des Parties doit monter, tandis que l'autre deſcend. *Mouvement ſemblable*, c'eſt quand les deux Parties marchent en même ſens. Quelques uns appellent *Mouvement oblique* celui où l'une des Par-

ties reſte en place, tandis que l'autre monte ou deſcend.

Le ſavant Jérôme Mei, à l'imitation d'Ariſtoxène, diſtingue généralement, dans la Voix humaine, deux ſortes de *Mouvemens*; ſavoir, celui de la Voix parlante, qu'il appelle *Mouvement continu*, & qui ne ſe fixe qu'au moment qu'on ſe taît, & celui de la Voix chantante qui marche par Intervalles déterminés, & qu'il appelle *Mouvement Diaſtématique* ou *Intervallatif.*

MUANCES, *ſ. f.* On appelle ainſi les diverſes manieres d'appliquer aux Notes les ſyllabes de la Gamme, ſelon les diverſes poſitions des deux ſémi-Tons de l'Octave, & ſelon les différentes routes pour y arriver. Comme l'Arétin n'inventa que ſix de ces ſyllabes, & qu'il y a ſept Notes à nommer dans une Octave, il falloit néceſſairement répéter le nom de quelque Note; cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* ou *fa la* les deux Notes entre leſquelles ſe trouvoit un des ſémi-Tons. Ces noms déterminoient en même tems ceux des Notes les plus voiſines, ſoit en montant, ſoit en deſcendant. Or comme les deux ſémi-Tons ſont ſujets à changer de place dans la Modulation & qu'il y a dans la Muſique une multitude de manieres différentes de leur appliquer les ſix mêmes ſyllabes, ces manieres s'appelloient *Muances*, parce que les mêmes Notes y changeoient inceſſamment de noms. (Voyez GAMME.)

Dans le ſiecle dernier on ajouta en France la ſyllabe *ſi* aux ſix premieres de la Gamme de l'Arétin. Par ce moyen la ſeptieme Note de l'Echelle ſe trouvant nommée, les *Muances* devinrent inutiles, & furent proſcrites de la Muſique Françoiſe; mais chez toutes les autres Nations, où, ſelon l'eſprit du métier, les Muſiciens prennent toujours leur vieille routine pour la perfection de l'Art, on n'a point adopté le *ſi*; & il y a apparence qu'en Italie, en Eſpagne, en Allemagne, en Angleterre, les *Muances* ſerviront long-tems encore à la déſolation des commençans.

Muances, dans la Muſique ancienne. (Voyez Mutations.)

Musette, *ſ. f.* Sorte d'Air convenable à l'Inſtrument de ce nom, dont la Meſure eſt à deux ou trois Tems, le caractere naïf & doux, le mouvement un peu lent, portant une Baſſe pour l'ordinaire en Tenue ou Point d'Orgue, telle que la peut faire une *Muſette*, & qu'on appelle à cauſe de cela Baſſe de *Muſette*. Sur ces Airs on forme des Danſes d'un caractere convenable, & qui portent auſſi le nom de *Muſettes*.

Musical, *adj.* Appartenant à la Muſique. (Voyez Musique.)

Musicalement, *adv.* D'une maniere Muſicale, dans les régles de la Muſique. (Voyez Musique.)

Musicien, *ſ. m.* Ce nom ſe donne également à celui qui compoſe la Muſique & à celui

qui l'exécute. Le premier s'appelle aussi *Compositeur.* Voyez ce mot.

Les anciens Musiciens étoient des Poëtes, des Philosophes, des Orateurs du premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stésichore, *&c.* Aussi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de *Musicien* celui qui pratique seulement la Musique par le ministere servil des doigts & de la Voix, mais celui qui possede cette science par le raisonnement & la spéculation. Et il semble, de plus, que pour s'élever aux grandes expressions de la Musique oratoire & imitative, il faudroit avoir fait une étude particuliere des passions humaines & du langage de la Nature. Cependant les *Musiciens* de nos jours, bornés, pour la plupart, à la pratique des Notes & de quelques tours de Chant, ne seront guere offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philosophes.

Musique, *s. f.* Art de combiner les Sons d'une maniere agréable à l'oreille. Cet Art devient une science & même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons & les raisons des affections qu'elles nous causent. Aristide Quintilien définit la *Musique*, l'Art du beau & de la décence dans les Voix & dans les Mouvemens. Il n'est pas étonnant qu'avec des définitions si vagues & si générales les Anciens aient donné une étendue prodigieuse à l'Art qu'ils définissoient ainsi.

On ſuppoſe communément que le mot de *Muſique* vient de *Muſa*, parce qu'on croit que les Muſes ont inventé cet Art; mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot Egyptien; prétendant que c'eſt en Egypte que la *Muſique* a commencé à ſe rétablir après le déluge, & qu'on en reçut la premiere idée du Son que rendoient les roſeaux qui croiſſent ſur les bords du Nil, quand le vent ſouffloit dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en ſoit de l'étymologie du nom, l'origine de l'Art eſt certainement plus près de l'homme, & ſi la parole n'a pas commencé par du Chant, il eſt ſûr, au moins, qu'on chante par-tout où l'on parle.

La *Muſique* ſe diviſe naturellement en *Muſique théorique* ou *ſpéculative*, & en *Muſique pratique.*

La *Muſique* ſpéculative eſt, ſi l'on peut parler ainſi, la connoiſſance de la matiere muſicale; c'eſt-à-dire, des différens rapports du grave à l'aigu, du vîte au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible, dont les Sons ſont ſuſceptibles; rapports qui, comprenant toutes les combinaiſons poſſibles de la Muſique & des Sons, ſemblent comprendre auſſi toutes les cauſes des impreſſions que peut faire leur ſucceſſion ſur l'oreille & ſur l'ame.

La *Muſique* pratique eſt l'Art d'appliquer & mettre en uſage les principes de la ſpéculative; c'eſt-à-dire, de conduire & diſpoſer les Sons par

rapport à la consonnance, à la durée, à la succession, de telle sorte que le tout produise sur l'oreille l'effet qu'on s'est proposé : c'est cet Art qu'on appelle *Composition*. (Voyez ce mot.) A l'égard de la production actuelle des Sons par les Voix ou par les Instrumens, qu'on appelle *Exécution*, c'est la partie purement méchanique & opérative, qui, supposant seulement la faculté d'entonner juste les Intervalles, de marquer juste les durées, de donner aux Sons le degré prescrit dans le Ton, & la valeur prescrite dans le Tems, ne demande en rigueur d'autre connoissance que celle des caracteres de la *Musique*, & l'habitude de les exprimer.

La *Musique* spéculative se divise en deux parties; savoir, la connoissance du rapport des Sons ou de leurs Intervalles, & celle de leurs durées relatives; c'est-à-dire, de la Mesure & du Tems.

La premiere est proprement celle que les Anciens ont appellée *Musique harmonique*. Elle enseigne en quoi consiste la nature du Chant & marque ce qui est consonnant, dissonnant, agréable ou déplaisant dans la Modulation. Elle fait connoître, en un mot, les diverses manieres dont les Sons affectent l'oreille par leur timbre, par leur force, par leurs Intervalles; ce qui s'applique également à leur Accord & à leur succession.

La seconde a été appellée *Rhythmique*, parce

qu'elle traite des Sons eu égard au Tems & à la quantité. Elle contient l'explication du *Rhythme*, du *Mètre*, des Mesures longues & courtes, vives & lentes, des Tems & des diverses parties dans lesquelles on les divise, pour y appliquer la succession des Sons.

La *Musique pratique* se divise aussi en deux Parties, qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *Musique harmonique*, & que les Anciens appelloient *Mélopée*, contient les regles pour combiner & varier les Intervalles consonnans & dissonnans d'une maniere agréable & harmonieuse. (Voyez MÉLOPÉE.)

La seconde, qui répond à la *Musique Rhythmique*, & qu'ils appelloient *Rhythmopée*, contient les regles pour l'application des Tems, des Pieds, des Mesures; en un mot, pour la pratique du Rhythme. (Voyez RHYTHME.)

Porphyre donne une autre division de la *Musique*, en tant qu'elle a pour objet le Mouvement muet ou sonore, &, sans la distinguer en spéculative & pratique, il y trouve les six Parties suivantes; la *Rhythmique*, pour les mouvemens de la Danse; la *Métrique*, pour la Cadence & le nombre des Vers; l'*Organique*, pour la pratique des Instrumens; la *Poétique*, pour les Tons & l'Accent de la Poésie; l'*Hypocritique*, pour les attitudes des Pantomimes, & l'*Harmonique*, pour le Chant.

La *Musique* se divise aujourd'hui plus simple-

ment en *Mélodie* & en *Harmonie* ; car la Rhythmique n'eſt plus rien pour nous, & la Métrique eſt très-peu de choſe, attendu que nos Vers, dans le Chant, prennent preſque uniquement leur Meſure de la *Muſique*, & perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la Mélodie, on dirige la ſucceſſion des Sons de maniere à produire des Chants agréables. (Voyez MÉLODIE, CHANT, MODULATION.)

L'Harmonie conſiſte à unir à chacun des Sons d'une ſucceſſion réguliere deux ou pluſieurs autres Sons, qui, frappant l'oreille en même tems, la flattent par leur concours. (Voyez HARMONIE.)

On pourroit & l'on devroit peut-être encore diviſer la *Muſique* en *naturelle* & *imitative*. La premiere, bornée au ſeul phyſique des Sons & n'agiſſant que ſur le ſens, ne porte point ſes impreſſions juſqu'au cœur, & ne peut donner que des ſenſations plus ou moins agréables. Telle eſt la *Muſique* des Chanſons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne ſont que des combinaiſons de Sons Mélodieux, & en général toute *Muſique* qui n'eſt qu'Harmonieuſe.

La ſeconde, par des inflexions vives accentuées, &, pour ainſi dire, parlantes, exprime toutes les paſſions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, ſoumet la Nature entiere à ſes

ſavantes imitations, & porte ainſi juſqu'au cœur de l'homme des ſentimens propres à l'émouvoir. Cette Muſique vraiment lyrique & théatrale étoit celle des anciens Poëmes, & c'eſt de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux Drames qu'on exécute en Chant ſur nos Théatres. Ce n'eſt que dans cette *Muſique*, & non dans l'Harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raiſon des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le ſeul phyſique des Sons, on ne les y trouvera point & l'on raiſonnera ſans s'entendre.

Les anciens Ecrivains different beaucoup entr'eux ſur la nature, l'objet, l'étendue & les parties de la *Muſique*. En général, ils donnoient à ce mot un ſens beaucoup plus étendu que celui qui lui reſte aujourd'hui. Non-ſeulement ſous le nom de *Muſique* ils comprenoient, comme on vient de le voir, la Danſe, le Geſte, la Poéſie, mais même la collection de toutes les ſciences. Hermès définit la *Muſique*, la connoiſſance de l'ordre de toutes choſes. C'étoit auſſi la doctrine de l'Ecole de Pythagore & de celle de Platon, qui enſeignoient que tout dans l'Univers étoit *Muſique*. Selon Héſychius, les Athéniens donnoient à tous les Arts le nom de *Muſique*; & tout cela n'eſt plus étonnant depuis qu'un Muſicien moderne a trouvé dans la *Muſique* le principe de tous les rapports & le fondement de toutes les ſciences.

De-là toutes ces *Musiques* sublimes dont nous parlent les Philosophes : *Musique* divine, *Musique* des hommes, *Musique* célefte, *Musique* terrestre, *Musique* active, *Musique* contemplative, *Musique* énonciative, intellective, oratoire, *&c.* C'eft sous ces vastes idées qu'il faut entendre plusieurs passages des Anciens sur la *Musique*, qui seroient inintelligibles dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Il paroît que la *Musique* a été l'un des premiers Arts : on le trouve mêlé parmi les plus anciens monumens du Genre Humain. Il est très-vraisemblable aussi que la *Musique* Vocale a été trouvée avant l'Instrumentale, si même il y a jamais eu parmi les Anciens une *Musique* vraiment Instrumentale ; c'est-à-dire, faite uniquement pour les Instrumens. Non-seulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun Instrument, ont dû faire des observations sur les différens Tons de leur Voix ; mais ils ont dû apprendre de bonne heure par le concert naturel des oiseaux, à modifier leur Voix & leur gosier d'une maniere agréable & mélodieuse. Après cela, les Instrumens à vent ont dû être les premiers inventés. Diodore & d'autres Auteurs en attribuent l'invention à l'observation du sifflement des vents dans les roseaux ou autres tuyaux des plantes. C'est aussi le sentiment de Lucrece.

At liquidas avium voces imitarier ore
Antè fuit multò, quam levia carmina cantu
Concelebrare homines possint, aureisque juvare;
Et Zephyri cava per calamorum sibila primum
Agresteis docuére cavas inflare cicutas.

A l'égard des autres sortes d'Instrumens, les Cordes sonores sont si communes que les hommes en ont dû observer de bonne heure les différens Tons; ce qui a donné naissance aux Instrumens à Corde. (Voyez CORDE.)

Les Instrumens qu'on bat pour en tirer du Son, comme les Tambours & les Tymbales, doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux quand on les frappe.

Il est difficile de sortir de ces généralités pour constater quelque fait sur l'invention de la *Musique* réduite en Art. Sans remonter au-delà du déluge, plusieurs Anciens attribuent cette invention à Mercure, aussi bien que celle de la Lyre. D'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus, qui, en se sauvant de la Cour du Roi de Phénicie, amena en Grece la Musicienne Hermione ou Harmonie; d'où il s'en suivroit que cet Art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. Dans un endroit du Dialogue de Plutarque sur la *Musique*, Lysias dit que c'est Amphion qui l'a inventée; dans un autre, Sotérique dit que c'est Apollon; dans un autre encore, il semble en faire honneur à Olympe: on ne

ne s'accorde guere ſur tout cela, & c'eſt ce qui n'importe pas beaucoup, non plus. A ces premiers inventeurs ſuccéderent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, ſelon quelques-uns, inventa la Lyre. Après ceux-là vint Phœmius, puis Terpandre, contemporain de Lycurgue, & qui donna des regles à la *Muſique.* Quelques perſonnes lui attribuent l'invention des premiers Modes. Enfin l'on ajoute Thalès, & Thamiris qu'on dit avoir été l'inventeur de la *Muſique* inſtrumentale.

Ces grands Muſiciens vivoient la plupart avant Homere. D'autres plus modernes ſont Laſus d'Hermione, Melnippides, Philoxène, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lyſandre, Simmicus & Diodore, qui tous ont conſidérablement perfectionné la *Muſique.*

Laſus eſt, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit ſur cet Art, du tems de Darius Hyſtaſpes. Epigonius inventa l'Inſtrument de quarante Cordes qui portoit ſon nom. Simmicus inventa auſſi un Inſtrument de trente-cinq Cordes, appellé *Simmicium.*

Diodore perfectionna la flûte & y ajouta de nouveaux trous, & Timothée la Lyre, en y ajoutant une nouvelle Corde; ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens Auteurs s'expliquent fort obſcurément ſur les inventeurs des Inſtrumens de *Muſique*, ils ſont auſſi fort obſcurs ſur les

Instrumens mêmes. A peine en connoissons-nous autre chose que les noms. (Voyez INSTRUMENT.)

La *Musique* étoit dans la plus grande estime chez divers Peuples de l'Antiquité, & principalement chez les Grecs, & cette estime étoit proportionnée à la puissance & aux effets surprenans qu'ils attribuoient à cet Art. Leurs Auteurs ne croient pas nous en donner une trop grande idée, en nous disant qu'elle étoit en usage dans le Ciel, & qu'elle faisoit l'amusement principal des Dieux & des ames des Bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *Musique* qui n'en soit un dans la constitution de l'Etat, & il prétend qu'on peut assigner les Sons capables de faire naître la bassesse de l'ame, l'insolence, & les vertus contraires. Aristote, qui semble n'avoir écrit sa politique que pour opposer ses sentimens à ceux de Platon, est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *Musique* sur les mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *Musique* étoit nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcades qui habitoient un pays où l'air est triste & froid; que ceux de Cynete, qui négligerent la *Musique*, surpasserent en cruauté tous les Grecs, & qu'il n'y a point de Ville où l'on ait tant vu de crimes. Athénée nous assure qu'autrefois toutes les loix divines & humaines, les exhortations à la vertu, la connoissance de ce qui concernoit les Dieux & les Héros, les vies & les actions des

hommes illuſtres, étoient écrites en vers & chantées publiquement par des Chœurs au ſon des Inſtrumens, & nous voyons, par nos Livres ſacrés, que tels étoient, dès les premiers tems, les uſages des Iſraélites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'eſprit des hommes les principes de la Morale & l'amour de la vertu; ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des ſentimens, & de l'élévation des idées qui cherchoient par des accens proportionnés a ſe faire un langage digne d'elles.

La *Muſique* faiſoit partie de l'étude des anciens Pythagoriciens. Ils s'en ſervoient pour exciter le cœur à des actions louables, & pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces Philoſophes, notre ame n'étoit, pour ainſi dire, formée que d'Harmonie, & ils croyoient rétablir, par le moyen de l'Harmonie ſenſuelle, l'Harmonie intellectuelle & primitive des facultés de l'ame; c'eſt-à-dire, celle qui, ſelon eux, exiſtoit en elle avant qu'elle animât nos corps, & lorſqu'elle habitoit les Cieux.

La *Muſique* eſt déchue aujourd'hui de ce degré de puiſſance & de majeſté au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois, quoiqu'atteſtées par les plus judicieux Hiſtoriens & par les plus graves Philoſophes de l'Antiquité. Cependant on retrouve dans l'Hiſtoire moderne quelques faits ſembla-

bles. Si Timothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le Mode Phrygien & les calmoit par le Mode Lydien, une *Musique* plus moderne renchérissoit encore en excitant, dit-on, dans Eric, Roi de Dannemarck, une telle fureur qu'il tuoit ses meilleurs domestiques. Sans doute, ces malheureux étoient moins sensibles que leur Prince à la *Musique*; autrement il eût pu courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre histoire toute pareille à celle de Timothée. Il dit que sous Henri III, le Musicien Claudin jouant aux noces du Duc de Joyeuse sur le Mode Phrygien, anima, non le Roi, mais un Courtisan qui s'oublia jusqu'à mettre la main aux armes en présence de son Souverain; mais le Musicien se hâta de le calmer en prenant le Mode Hypo-Phrygien. Cela est dit avec autant d'assurance que si le Musicien Claudin avoit pu savoir exactement en quoi consistoient le Mode Phrygien & le Mode Hypo-Phrygien.

Si notre *Musique* a peu de pouvoir sur les affections de l'ame, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur les corps, témoin l'histoire de la Tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce Chevalier Gascon dont parle Boyle, lequel, au son d'une Cornemuse, ne pouvoit retenir son urine; à quoi il faut ajouter ce que raconte le même Auteur de ces femmes qui fondoient en larmes lorsqu'elles entendoient un certain Ton dont le reste des Auditeurs n'é-

toit point affecté : & je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *Musique* que ce soit sans être saisie d'un rire involontaire & convulsif. On lit aussi dans l'Histoire de l'Académie des Sciences de Paris, qu'un Musicien fut guéri d'une violente fievre par un Concert qu'on fit dans sa chambre.

Les Sons agissent même sur les corps inanimés, comme on le voit par le frémissement & la résonnance d'un corps sonore au son d'un autre avec lequel il est accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention d'un certain Petter Hollandois, qui brisoit un verre au son de sa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémissoit au son d'un certain tuyau d'Orgue. Le P. Mersenne parle aussi d'une sorte de carreau que le Jeu d'Orgue ébranloit comme auroit pu faire un tremblement de terre. Boyle ajoute que les stalles tremblent souvent au son des Orgues; qu'il les a senti frémir sous sa main au son de l'Orgue ou de la voix, & qu'on l'a assuré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque Ton déterminé. Tout le monde a oui parler du fameux pilier d'une Eglise de Reims qui s'ébranle sensiblement au son d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers restent immobiles; mais ce qui ravit au son l'honneur du merveilleux, est que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batail de la cloche.

Tous ces exemples, dont la plupart appar-

tiennent plus au ſon qu'à la *Muſique*, & dont la Phyſique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux & preſque divins que les Anciens attribuent à la *Muſique*. Pluſieurs Auteurs ſe ſont tourmentés pour tâcher d'en rendre raiſon. Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'Art, & les rejette en partie ſur l'exagération des Auteurs. D'autres en font honneur ſeulement à la Poéſie. D'autres ſuppoſent que les Grecs, plus ſenſibles que nous par la conſtitution de leur climat ou par leur maniere de vivre, pouvoient être émus de choſes qui ne nous auroient nullement touchés. M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *Muſique* qui les a produits : il n'y voit rien que de mauvais racleurs de Village n'aient pu faire, ſelon lui, tout auſſi bien que les premiers Muſiciens du monde.

La plupart de ces ſentimens ſont fondés ſur la perſuaſion où nous ſommes de l'excellence de notre *Muſique*, & ſur le mépris que nous avons pour celle des Anciens. Mais ce mépris eſt-il lui même auſſi bien fondé que nous le prétendons? C'eſt ce qui a été examiné bien des fois, & qui, vu l'obſcurité de la matiere & l'inſuffiſance des juges, auroit grand beſoin de l'être mieux. De tous ceux qui ſe ſont mêlés juſqu'ici de cet examen, Voſſius, dans ſon Traité *de vi-*

vibus cantûs & rhythmi, paroît être celui qui a le mieux diſcuté la queſtion & le plus approché de la vérité. J'ai jetté là-deſſus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées ſeront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'eſt pas fait pour arrêter le Lecteur à diſcuter mes opinions.

On a beaucoup ſouhaité de voir quelques fragmens de *Muſique* ancienne. Le P. Kircher & M. Burette ont travaillé là-deſſus à contenter la curioſité du Public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs ſoins, j'ai tranſcrit dans la *Planche* C deux morceaux de *Muſique* Grecque, traduits en Note moderne par ces Auteurs. Mais qui oſera juger de l'ancienne *Muſique* ſur de tels échantillons ? Je les ſuppoſe fideles. Je veux même que ceux qui voudroient en juger connoiſſent ſuffiſamment le génie & l'accent de la langue Grecque : qu'ils réfléchiſſent qu'un Italien eſt juge incompétent d'un Air François, qu'un François n'entend rien du tout à la Mélodie Italienne ; puis, qu'il compare les tems & les lieux, & qu'il prononce, s'il l'oſe.

Pour mettre le Lecteur à portée de juger des divers Accens muſicaux des Peuples, j'ai tranſcrit auſſi dans la *Planche* N un Air Chinois tiré du P. du Halde, un Air Perſan tiré du Chevalier Chardin, & deux Chanſons des Sauvages de l'Amérique tirées du P. Merſenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité

de Modulation avec notre *Musique*, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'universalité de nos regles, & peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces Airs.

J'ai ajouté dans la même *Planche* le célebre *Rans-des-Vaches*, cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, & leur rappellant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amere d'avoir perdu tout cela. La *Musique* alors n'agit point précisément comme *Musique*, mais comme signe mémoratif. Cet Air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses; parce qu'ayant perdu le goût de leur premiere simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le cœur humain.

La maniere dont les Anciens notoient leur *Musique* étoit établie sur un fondement très-simple qui étoit le rapport des chiffres ; c'est-à-dire, par les lettres de leur Alphabet : mais au lieu de se borner, sur cette idée, à un petit nombre de caracteres faciles à retenir, il se perdirent dans des multitudes de signes différens dont ils embrouillerent gratuitement leur *Musique* ; en sorte qu'ils avoient autant de manieres de noter que de Genres & de Modes. Boece prit dans l'Alphabet Latin des caracteres correspondans à ceux des Grecs. Le Pape Grégoire perfectionna sa méthode. En 1024, Gui d'Arezzo, Bénédictin, introduisit l'usage des Portées ; (voyez PORTE'E.) sur les Lignes desquelles il marqua les Notes en forme de points ; (voyez NOTES.) désignant par leur position, l'élévation ou l'abaissement de la voix. Kircher, cependant, prétend que cette invention est antérieure a Gui ; & en effet, je n'ai pas vu dans les écrits de ce Moine qu'il se l'attribue : mais il inventa la Gamme, & appliqua aux Notes de son Hexacorde les noms tirés de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste, qu'elles conservent encore aujourd'hui. (Voyez *Pl.* G. *Fig*, 2.) Enfin cet homme né pour la *Musique* inventa différens Instrumens appellés *Polyplectra*, tels que le Clavessin, l'Epinette, la Vielle, *&c.* (Voyez GAMME.)

Les caracteres de la *Musique* ont, selon l'opinion commune, reçu leur derniere augmentation

considérable en 1330; tems où l'on dit que Jean de Muris, appellé mal-à-propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou *de Muriâ*, Docteur de Paris, quoique Gesner le fasse Anglois, inventa les différentes figures des Notes qui désignent la durée ou la quantité, & que nous appellons aujourd'hui Rondes, Blanches, Noires, *&c.* Mais ce sentiment, bien que très-commun, me paroît peu fondé, à en juger par son Traité de *Musique*, intitulé : *Speculum Musicæ*, que j'ai eu le courage de lire presque entier, pour y constater l'invention que l'on attribue à cet Auteur. Au reste ce grand Musicien a eu, comme le Roi des Poëtes, l'honneur d'être réclamé par divers Peuples; car les Italiens le prétendent aussi de leur Nation, trompés apparemment par une fraude ou une erreur de Bontempi qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino*.

Lasus est, ou paroît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *Musique* : mais son ouvrage est perdu, aussi-bien que plusieurs autres livres des Grecs & des Romains sur la même matiere. Aristoxène, disciple d'Aristote & chef de secte en *Musique*, est le plus ancien Auteur qui nous reste sur cette science. Après lui vient Euclide d'Alexandrie. Aristide Quintilien écrivoit après Cicéron. Alypius vient ensuite : puis Gaudentius, Nicomaque & Bacchius.

Marc Meibomius nous a donné une belle édition de ces sept Auteurs Grecs avec la traduction Latine & des Notes.

Plutarque a écrit un Dialogue sur la *Musique*, Ptolomée, célebre Mathématicien, écrivit en Grec les principes de l'Harmonie vers le tems de l'Empereur Antonin. Cet Auteur garde un milieu entre les Pythagoriciens & les Aristoxéniens. Long-tems après, Manuel Bryennius écrivit aussi sur le même sujet.

Parmi les Latins, Boëce a écrit du tems de Théodoric; & non loin du même tems, Martianus, Cassiodore & Saint Augustin.

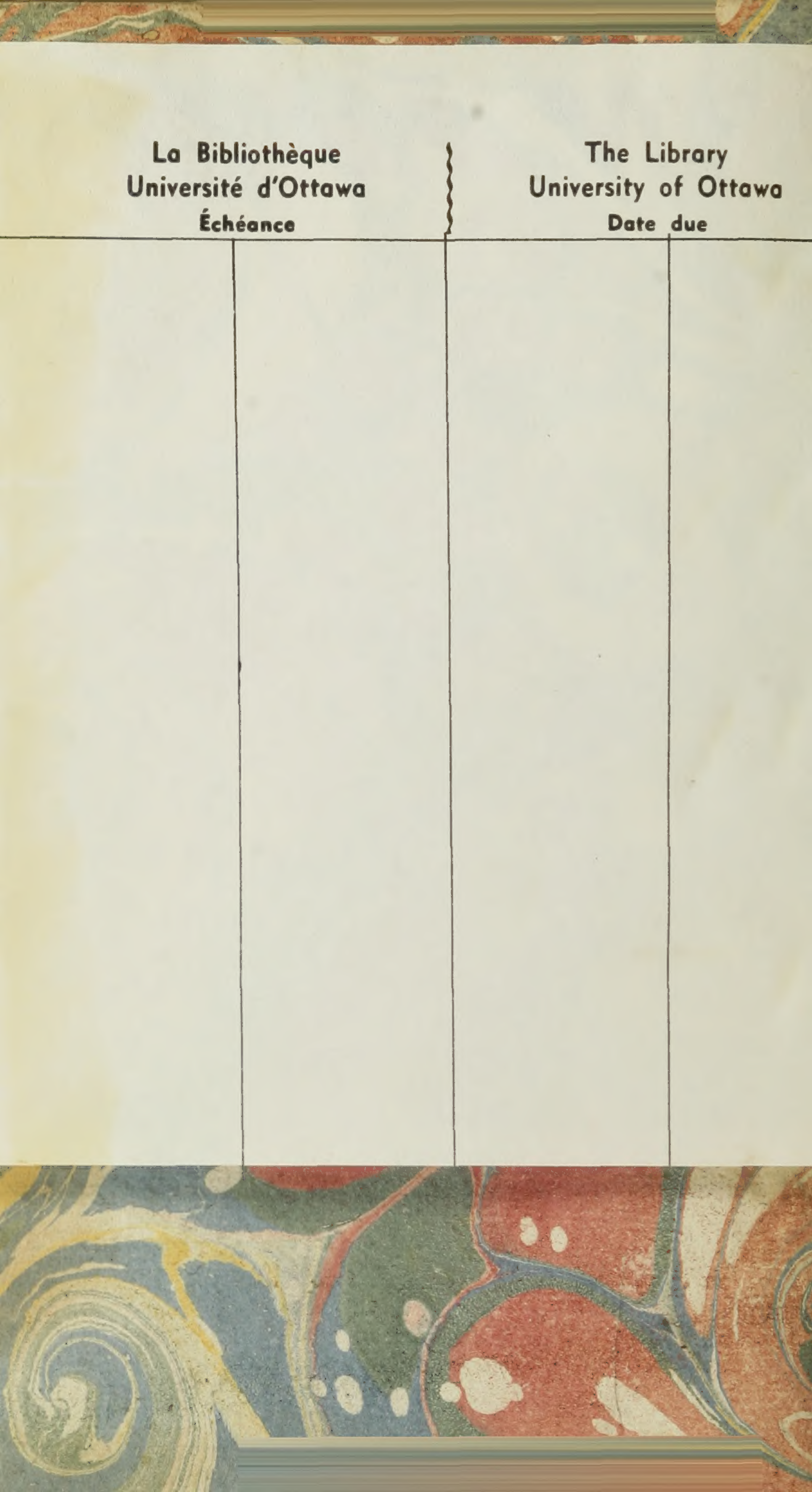
Les Modernes sont en grand nombre. Les plus connus sont, Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Valloti; enfin M. Tartini, dont le livre est plein de profondeur, de génie, de longueurs & d'obscurité; & M. Rameau, dont les écrits ont ceci de singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus de personne. Cette lecture est d'ailleurs devenue absolument superflue depuis que M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public le systême de la Basse-fondamentale, la seule chose utile & intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce Musicien.

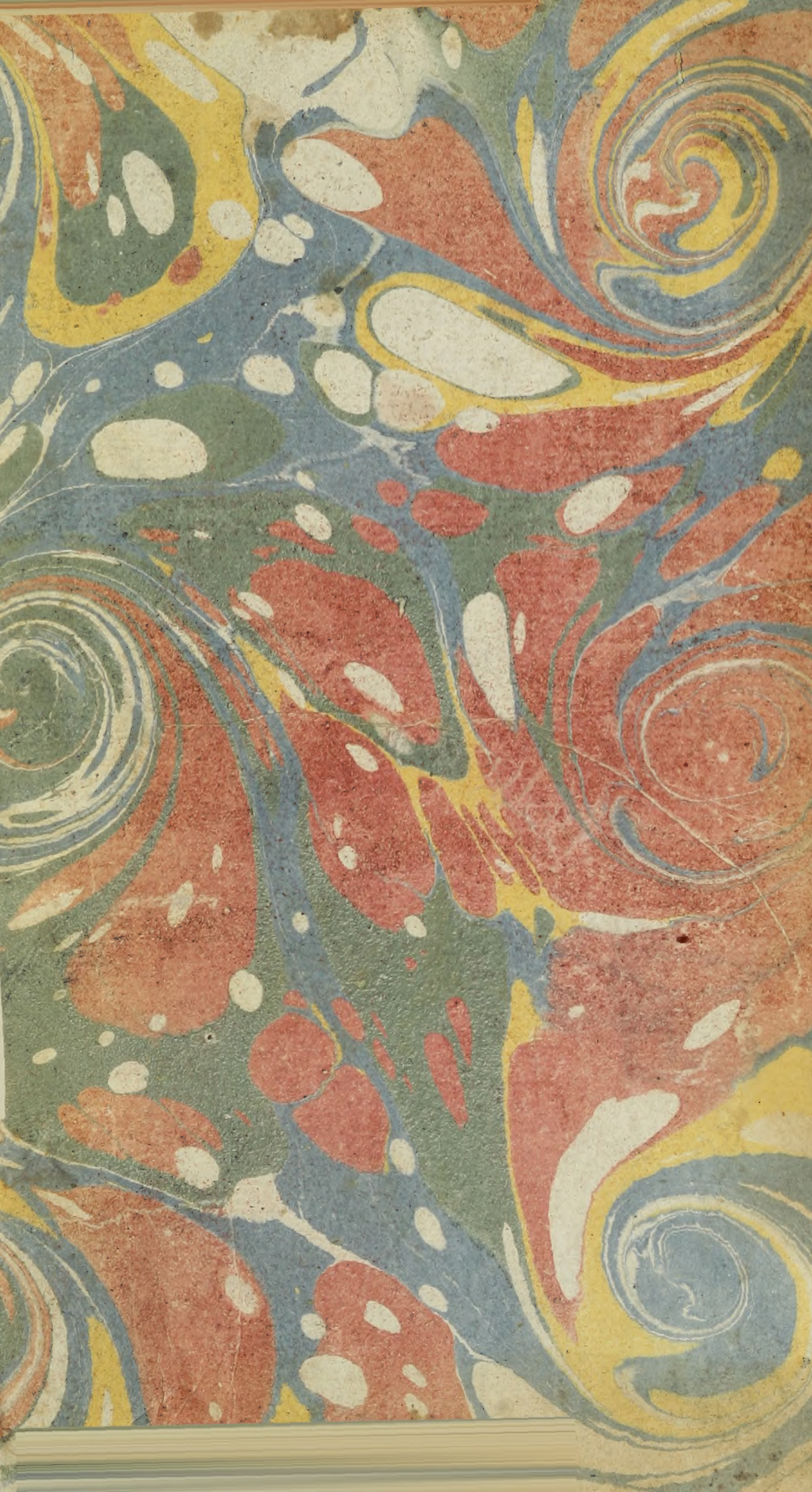
MUTATIONS OU MUANCES. Μεταβολαὶ. On appelloit ainsi, dans la *Musique* ancienne, généralement tous les passages d'un ordre ou d'un sujet de Chant à un autre. Aristoxène définit la *Mutation* une espece de passion dans l'ordre de

la Mélodie ; Bacchius, un changement de sujet, ou la transposition du semblable dans un lieu dissemblable ; Aristide Quintilien, une variation dans le système proposé, & dans le caractere de la voix ; Martianus Cappella, une transition de la voix dans un autre ordre de Sons.

Toutes ces définitions, obscures & trop générales, ont besoin d'être éclaircies par les divisions ; mais les Auteurs ne s'accordent pas mieux sur ces divisions que sur la définition même. Cependant on recueille à-peu-près que toutes ces *Mutations* pouvoient se réduire à cinq especes principales. 1°. *Mutation* dans le Genre, lorsque le Chant passoit, par exemple, du Diatonique au Chromatique ou à l'Enharmonique, & réciproquement. 2°. Dans le système, lorsque la Modulation unissoit deux Tétracordes disjoints ou en séparoit deux conjoints ; ce qui revient au passage du Béquarre au Bémol, & réciproquement. 3°. Dans le Mode, quand on passoit, par exemple, du Dorien au Phrygien ou au Lydien, & réciproquement, *&c.* 4°. Dans le Rhythme, quand on passoit du vîte au lent, ou d'une Mesure à une autre. 5°. Enfin dans la Mélopée, lorsqu'on interrompoit un Chant grave, sérieux, magnifique, par un Chant enjoué, gai, impétueux, *&c.*

FIN DU TOME I.


La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance
The Library
University of Ottawa
Date due






GretagMacbeth™ ColorChecker Color Rendition Chart